LUNES
DE
REVOLUCION



director: guillermo cabrera infante
sub-director: pablo armando fernández
director artístico: raúl martínez
fotos: mayito y archivo
número 76, septiembre 12, 1960

LA REVOLUCION Y SU ETICA

"Allá, en las alturas de la Sierra Maestra, le está naciendo un nuevo tipo humano a Cuba."
COMANDANTE CHE GUEVARA (21-8-60).

"Lo que es bueno para la General Motors es bueno para los Estados Unidos."
CHARLES WILSON, secretario de Defensa norteamericano.

John William Cooke es, posiblemente, el más prestigioso de los líderes peronistas. Viviendo en el exilio (en Argentina su vida correría peligro), Cooke mantiene una actitud vigilante, de pelea. Es a la vez un estudioso de la política y un seguro conocedor del marxismo. Amigo personal de Sartre, lector de todo el pensamiento político de la izquierda europeo, Cooke muestra, sin embargo, originalidad en sus ideas. En este artículo, tomando como pretexto una cínica declaración de un político yanqui y un discurso del Che Guevara, Cooke aprovecha para hacer un penetrante análisis, no sólo de la revolución Cubana, sino de los conceptos del mundo de un burgués y de un revolucionario.

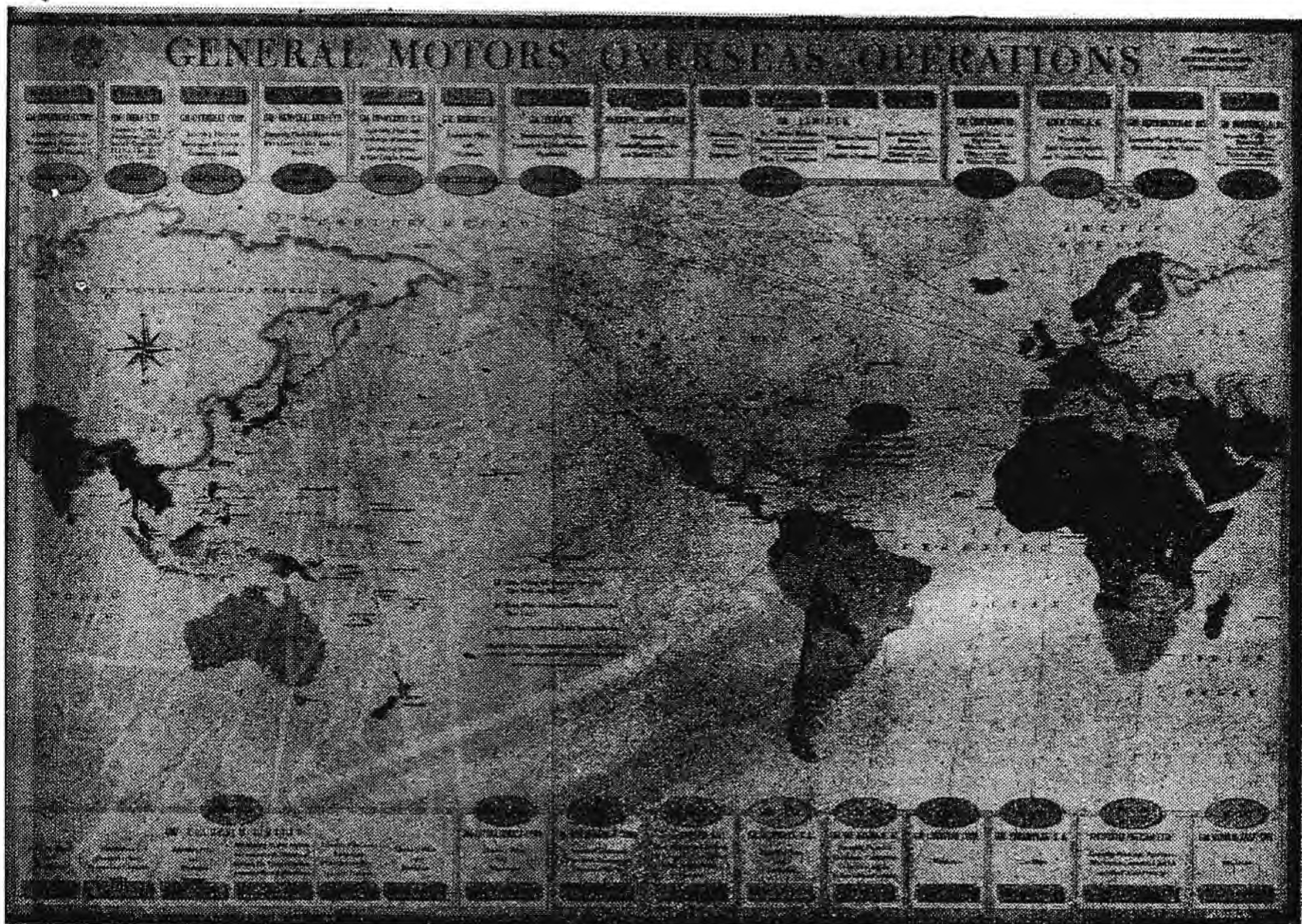
Por JOHN William Cooke

Cuando Mr. Wilson pronunció su famosa frase, algunos periodistas y políticos estadounidenses exteriorizaron cierta dosis de escándalo. En realidad, eran esos críticos los equivocados y no el Secretario de Defensa, que prescindió de los desvíos que permiten decir eso mismo bajo fórmulas idealistas, y se limitó a resumir en pocas palabras la filosofía fundamental de la democracia capitalista. La crudeza es excusable en un "businessman" exitoso, máxime cuando ha prestado leales servicios a la causa de la Libertad —alternada y simultáneamente— desde la General Motors y desde el Gabinete de Eisenhower. Si cometemos la irreverencia de juntar su nombre con el del comandante Guevara (que según la prensa plutocrática es la reencarnación "southamericana" de Lenin) es porque en las citas transcriptas están sintetizadas dos concepciones, dos modos de vida irreconciliables.

La frase del comandante Guevara no se limita a los mejoramientos físicos que se logran al eliminar el subconsumo y las malas condiciones sanitarias: se refiere también a una moral que es causa y consecuencia del progreso común. Eso nos lleva a la médula del problema.

Entre el sistema liberal-burgués y el que lo reemplazó en Cuba, media mucho más que dos técnicas de gobierno, que una redistribución de riquezas, que un cambio de manos de los resortes estatales. Lo que asegura el desarrollo revolucionario es la interacción entre esos cambios objetivos y las transformaciones subjetivas de las masas y dirigentes.

La diferencia entre el liberalismo y la Re-



"Lo que conviene a la General Motors conviene a los Estados Unidos": esta declaración cobra sentido con este mapa. Excepto el mundo socialista (zona blanca), la General Motors cubre todo el mundo con sus actividades. Muchas veces, estas actividades son protegidas por el ejército yanqui, con toda su fuerza desplegada porque "lo que conviene a la General Motors..."



El Che Guevara hizo en un discurso una lúcida distinción entre el concepto de caridad y el de solidaridad: la única forma de que "el hombre sea un amigo para el hombre" la ofrecen las revoluciones sociales: la Revolución Cubana cree en la solidaridad tanto como cree en el individuo.

volución, no está donde la buscan los voceros conservadores. Como ellos creen en un arquetipo institucional, con sus correspondientes moral e ideología inmutables y universales, es a partir de allí que emiten sus juicios: el hecho revolucionario sería una anomalía, un desequilibrio del orden natural en las relaciones políticas. El diagnóstico tendría validez, pongamos por caso, para un gobierno que desvirtúa la democracia burguesa apelando al fraude o la dictadura, pero sin repudiar los principios aceptados en teoría. Mientras el delito se confine a la capa superestructural, la Democracia Occidental considera a ese gobierno como perteneciente a su rebaño; ya el Progreso se encargará, en algún indefinido Futuro, de corregir las desviaciones.

Frente a la Revolución, los reaccionarios se enredan y caen en la incoherencia, porque la característica de la Revolución es, precisamente, que desconoce los valores que se toman como referencia para juzgarla. Donde el liberal ve un mundo de armonías, el revolucionario ve un caos de desigualdades; donde el liberal ve una sociedad que debe preservarse, el revolucionario ve las fuentes de la explotación; mientras el liberal piensa que las injusticias son transitorias o inevitables, el revolucionario se propone repararlas destruyendo el sistema que las origina. En una palabra: donde Mr. Wilson ve al Hombre (una abstracción extrañamente parecida a Mr. Wilson), el Che Guevara ve guajiros sin tierra, niños escrofulosos y proletarios subalimentados. La democracia capitalista alega ser un orden natural. El revolucionario la considera un orden histórico, y, como tal, modificable por el esfuerzo de la voluntad humana.

La ideología liberal-burguesa no es, por lo tanto, una inmanencia conocida por revelación, ni el resultado último del proceso racional: es tan contingente —condicionada por la Historia y la geografía— como el mundo cultural del que nació, y debe ser superada como prerrequisito para la eficacia revolucionaria. Mediante ese doble reconocimiento, estamos fuera de las trampas de la resignación, de la conformidad o del pesimismo. El mundo se nos ofrece como inacabado, y nuestra tarea irá abriendo, con cada conquista, nuevas posibilidades de acción. Aunque las hipótesis futuras de ese desafío son impredecibles, no lo es el fundamento moral que permite avanzar por los caminos de la emancipación humana.

LAS DOS ETICAS

Desde las más primitivas agrupaciones (familia, tribu), los sentimientos humanos se agitan en una antítesis: amistad interna, hacia los integrantes de la comunidad, y hostilidad externa, hacia el que no pertenece a ella. La civilización ha conseguido dar formas racionales a la convivencia —al menos durante parte del tiempo—, sin que el hombre moderno haya dejado de seguir dividiendo a la humanidad en dos grupos, que Bertrand Russell delimita así: amigos, hacia quienes tenemos una ética de cooperación, y enemigos, hacia quienes seguimos una ética de competencia.

En el seno de una nación capitalista, no solamente coexisten esas dos éticas, sino que constituyen su fundamento organizativo. El sistema económico-social —basado en la libre empresa, la iniciativa privada y la supervivencia del más apto— enfrenta a los individuos y a las clases en una "ética de competencia", donde prácticamente queda abolida la regla moral. Sobre esa realidad se erige un sistema institucional cuyo soporte teórico es la igualdad de los ciudadanos, unidos por una "ética de cooperación". La ideología se encarga de conciliar esta contradicción entre dos morales antitéticas, encubriendo las diferencias económicas con el dogma del pacto liberal.

La Revolución desdeña esa mitología y se niega tanto a distinguir entre las estructuras sociales y sus formas políticas, cuanto a tomar al hombre en abstracto, separado de sus bases materiales. Emplea como único criterio de valor el de las relaciones del hombre con el hombre. De la doble ética del capitalismo nacen las injusticias; desaparecerán cuando la única moral sea la de la solidaridad. La misión del "hombre nuevo", guiado por la "ética de cooperación", es derribar las barreras que la economía pone entre los hombres.

El triunfo de la Revolución no se ha resuelto, pues, en una suplantación de elencos, sino en cambios cualitativos que involucran a las instituciones y las hacen aptas únicamente para una sociedad con ética de solidaridad.

LA COHESION INTERNA

Hasta la aparición de la técnica moderna, la cohesión de un país o de un Imperio dependía de la cohesión de sus capas superiores. La cohesión de las naciones capitalistas es mucho más amplia e incluye, prácticamente, a toda la población. La teoría de la democracia liberal oculta la verdad de la composición clasista de los poderes, mientras la técnica facilita las comunicaciones, la propaganda y la represión. La autoridad actúa a nombre del pueblo, como depositaria de la voluntad general. Esa "voluntad general", no pasa de ser otro concepto metafísico, exteriorizado en el convencionalismo de plebiscitos electorales que van renovando la delegación del gobierno en el sector dirigente.

En la democracia revolucionaria, la cohesión no es mecánica: emana de una voluntad nacional unida en propósitos concretos de beneficio común. Entre el pueblo y el Gobierno no hay contradicción posible, porque ambos ejecutan conjuntamente planes conocidos por todos, que persiguen la eliminación de los privilegios.

En esta materia, los países liberal-burgueses no han progresado mucho desde la edad primitiva: la solidaridad interior depende mucho de la presión del enemigo externo. La prueba está en que durante la guerra es cuando aparece una fuerte "ética de cooperación", que es más bien una forma que adopta el instinto de conservación. Y aun en esas circunstancias de crisis, nada impediría a Mr. Wilson servir a su patria sin descuidar a la General Motors. El peligro exterior también acrecienta la solidaridad en el país revolucionario, pero la "ética de cooperación", no es una eventualidad de guerra, sino una característica permanente.

El comandante Raúl Castro ha explicado cómo influyó en la conducción revolucionaria la experiencia de la lucha y la intimidad con los campesinos. Esa relación recíproca entre la práctica y los planteos teóricos despejó errores apriorísticos y permitió ajustar los esbozos programáticos. Por eso el Gobierno no es imparcial frente a las necesidades de los humildes, ni busca resolverlas por ellos: es revolucionario porque busca soluciones con ellos. Es la más alta forma de la cohesión social.

El Gobierno de la Revolución no tiene compromisos de la "ética de competencia" con la "ética de cooperación", porque es una forma instrumental de esta última.

EL IMPACTO DE LA ETICA

No todos los grupos se impregnan con igual rapidez de este nuevo sentido de solidaridad, pero las realizaciones van incorporando a los remisos y alejando a los débiles de espíritu. Los campesinos son el caso patente de una clase incorporada masivamente, junto con los obreros, sobre los cuales diremos unas palabras.

Con la aparición de la esclavitud se inició un fenómeno que podemos definir como la separación entre la finalidad de la obra y la finalidad de quien la realiza. El trabajo manual del esclavo, no era para sí, sino para el amo. El resultado de su faena le interesa al patrono: el esclavo buscaba mejor trato. El capitalismo ha acentuado este fenómeno hasta el máximo, por medio de su organización productiva y del maquinismo. El obrero que repite constante y monótonamente un determinado movimiento en la cadena de la producción, es un esclavo. Y no lo dijo en sentido metafórico. Si su función consiste, por ejemplo, en colocar una tuerca en un montaje de bicicletas, su finalidad no es armar bicicletas (ésa es la finalidad de la empresa), sino ganar un salario. El salario es lo único que lo liga al proceso productivo. Las ilusiones sobre el tiempo que se ahorraría con el maquinismo, no se han concretado para el proletariado. Estados Unidos, que tiene el más alto nivel de automatización, es el país de los hombres apurados, prisioneros de un trabajo sin objeto ni sentido para ellos; por algo es el país que registra más alto porcentaje de desequilibrios nerviosos. El proletario moderno, no vende su obra, sino su tiempo. Vale decir, vende su vida. No hay nada más similar al esclavo.

En la sociedad de la "competencia", esa fuerza productiva que resulta del trabajo multiplicado de los obreros, se les aparece a éstos como una fuerza extraña y ajena a ellos. En la sociedad con "ética de cooperación", desaparece ese vacío: la fuerza del trabajo pertenece a los obreros, y no a la inversa. La obra es parte de la finalidad del trabajador, porque el salario no es la única relación con el proceso productor. Si la meta de la Revolución cubana es suprimir toda forma de explotación, la labor de cada obrero está contribuyendo a alcanzarla; y su suerte está ligada a esa finalidad. Solamente en la "ética de cooperación" se concibe al proletariado posponiendo los pedidos de aumentos de salarios; solamente ella puede llevarlo a aportar un porcentaje de su paga para el desarrollo industrial, en la seguridad de que los frutos serán de la sociedad y no de un empresario.

Así como la movilización comprende a todo el pueblo, siempre habrá pequeños grupos que no depondrán su hostilidad. Pertenecen al sector de profesionales liberales, magistrados, profesores. En ellos entran en colisión las dos éticas. Aunque no hayan sido perjudicados en sus intereses económicos, la transformación revolucionaria los afecta porque pierden "poder social", es decir, la gravitación e influencia de que es tan celosa una parte de la clase media, que no es capaz de superar su condicionamiento clasista.

La Revolución comienza por destruir algunos valores en que se cifraba la preeminencia de esos círculos: el desaliño revolucionario, el desprecio por las exterioridades les perjudican porque ellos quieren distinguirse y marcar una diferencia con el resto de los cubanos. Han perdido, así, una singularización, y el burgués apegado a sus particularismos no perdona la ofensa. A eso se agrega que su mayor nivel cultural con respecto a las masas les crea la ilusión de que no pertenecen al mundo del guajiro, del sudor y del sacrificio, sino al más fascinante de la Cultura Occidental, cuyos mitos difunden con

sincera convicción. Mentalmente colonizados, desempeñan en nuestros países el papel de un ejército intelectual de ocupación.

La "ética de cooperación" no los penetra porque se mantienen fieles a una formación profesional destinada a la "ética de competencia": el diploma profesional era el instrumento para luchar por honorarios. Como jueces y abogados, creen en un orden jurídico desintegrado por la crítica y por la Historia. El famoso juez norteamericano Holmes decía que toda sentencia partía de lo que llamó la "premisa mayor inarticulada" que era la aceptación de que la democracia capitalista era un orden social de la naturaleza. Este grupo, aunque pequeño numéricamente, es digno de ser mencionado. La premisa mayor inarticulada no se les ha despegado y, encerrados en sus prejuicios, se considerarán exilados en la nueva Cuba.

ETICA Y PROPAGANDA

Cada sistema político tiene acoplada una maquinaria de propaganda y una maquinaria de violencia, donde se reflejan también las diferencias que venimos apuntando. En el régimen liberal-burgués, tanto la maquinaria de propaganda del Estado como la que está en manos del sector privado, coinciden en defender los mismos intereses, que son los de la estructura oligárquica dominante. Las discrepancias son internas, dentro del régimen. (Por ejemplo, Mr. Hearst podría no coincidir en algo con Mr. Wilson y criticarlo desde su cadena de diarios; siempre tendría la seguridad de que, si sus ataques son efectivos y Mr. Wilson tiene que renunciar, será sustituído por otra persona que tenga sus mismos puntos de vista sobre los problemas generales. Si, en cambio, se mencionase al Che Guevara como posible reemplazante de Wilson, Mr. Hearst preferirá dejar las cosas como están.)

El objetivo principal de esos engranajes propagandísticos es buscar que las desigualdades sociales no emerjan al terreno político, es decir, que las masas acepten que son libres y tienen la suerte de pertenecer a una organización social donde resplandecen los valores del espíritu. En los grandes centros imperiales, el nivel de vida que se alcanza —en parte gracias a la explotación colonial— torna el engaño bastante fácil. Sobre todo porque además se explica que existe "igualdad de oportunidades para todos": esta afirmación de que en cada uno hay un Rockefeller potencial, los deja satisfechos a todos, porque la "ética de competencia" sólo concibe éxitos individuales; y Mr. Rockefeller, el real, no será molestado con rebeliones impertinentes.

En los países semicoloniales, la cosa es más difícil. Cada vez más difícil. Pero el aparato de represión compensa las insuficiencias del de propaganda. Este se encarga de demostrar que el imperialismo es un invento de Fidel Castro, y la lucha de clases un invento comunista. De que, entre la miseria nativa y el sistema institucional, no hay relación de causalidad: la miseria pertenece al sórdido mundo de lo material, mientras esas lindas Constituciones están en el dominio puro de los valores. Postular que para que desaparezca el infraconsumo hay que cambiar las instituciones, es incurrir en "grosero materialismo" (ese que tanto hiere la virginal sensibilidad de los presidentes y generales) y agraviar a Wáshington, a Madison y a Jefferson.

Tanto en el centro imperialista como en la colonia, la misión de la propaganda es fomentar la pasividad. Es propaganda para que el pueblo "no haga".

La propaganda de la Revolución busca todo lo contrario: es incitación a hacer y explicación de lo que hay que hacer y cómo hacerlo. Lo que se quiere, no es dominar la conciencia de los oprimidos, sino llevarlos a liquidar las causas de la opresión.

La explotación no resulta de un fatalismo de la Naturaleza: es un producto de los hombres contra los hombres. La Historia no está hecha por anticipado, sino que se realiza en la contingencia y el riesgo. No es un desarrollo externo al hombre, sino un resultado de la actividad humana.

Esta confianza puesta en el hombre de carne y hueso y no en el limbo de las ideas desencarnadas marca la tónica de la propaganda revolucionaria: en lugar de adormecer a las masas, de arrancarles el consentimiento por la astucia o la fuerza, se las acicatea convenciéndolas de que cada uno es responsable por sí y por todos. Tanto los grandes objetivos como las tareas para alcanzarlos, deben ser claramente conocidos, porque la responsabilidad es común. Por eso en los discursos de Fidel hay enunciados doctrinarios y consejos prácticos, desde planteos ideológicos hasta indicaciones de cómo se deben cuidar las vacas o plantar la lechuga.

ETICA Y VIOLENCIA

La violencia no es una anomalía de la convivencia, como se empeña en hacernos creer el liberalismo. La Historia desconoce la no-violencia: conoce diversos tipos de violencia. La ideología de la democracia capitalista afirma que el mundo ha encontrado, por fin, el sistema ideal —o, por lo menos, el mejor posible— y que la paz entre los hombres es una cuestión de buena voluntad kantiana. Pero su legalidad, como todas, parte de un poder de hecho, y cuando reprueba la violencia revolucionaria, es para consolidar la violencia establecida.

El Estado liberal admite la discusión dentro del círculo de hierro de sus propios dogmas: los que están de acuerdo en excluir la hipótesis revolucionaria o mantengan sus discrepancias en el terreno teórico, no deben temer nada. Para los que pasen esos límites, hay comisiones investigadoras, acusaciones de totalitarismo, etc. Porque aunque el liberalismo incorpora el concepto racionalista de la relativización de los juicios de valor, defiende sus ideas como absolutos, más allá de la crítica.

En el hecho de que un hombre tenga 1,000 caballerías y otro no tenga para vivir, el liberal no ve una situación que encierre violencia, sino un producto de la diferencia de aptitudes o de la fatalidad. El prestamista usurario está dispuesto a amar a quienes le abonen religiosamente el diez por ciento mensual; el dueño de fábrica a sus obreros con cuyo trabajo se enriquece; el parásito militar al pueblo que paga sus sueldos y sus juguetes mortíferos. Pero si los explotados reaccionan contra la opresión, recién entonces los explotadores creen que ha aparecido la violencia. Entonces su propia violencia, petrificada en sus instituciones de clase, se torna activa y reprime la "agresión", utilizando al Ejército y la Policía, brazo armado de las estructuras del privilegio.

La Revolución ha llegado por el único medio posible —la violencia— y necesita de ella para defenderse del ataque combinado del imperialismo y la oligarquía. Pero no necesita un brazo armado para ejercer coerción contra la mayoría, sino un pueblo armado, para que no se frustre la hazaña emancipadora. Cuando Fidel desafía a los gobernantes latinoamericanos a que repartan fusiles, está marcando una diferencia entre el poder ejercido por gerentes y otro que está seguro de la decisión popular.

Ya sea que el reclutamiento se haga mediante el servicio militar obligatorio o la contratación de mercenarios, el Ejército profesional tiene una oficialidad unida por razones de casta y una tropa sometida a disciplina ciega y mecánica. Como en el caso del obrero, no existe ninguna relación entre la finalidad del Ejército y la finalidad del soldado: a pesar de las arengas patrioteras, éste busca cobrar un sueldo o cumplir con una obligación legal.

El Ejército Rebelde y las Milicias, en cambio, son parte de la actividad del pueblo. La disciplina no es un medio de embrutecimiento ni un fin en sí misma; por eso el adoctrinamiento tiene tanta importancia.

Los soldados y las milicias trabajando voluntariamente en la construcción de escuelas y viviendas, es uno de los casos más emocionantes de la "ética de cooperación".

EL REVOLUCIONARIO Y LA MORAL

Hemos visto que entre el régimen liberal-burgués y la Revolución no hay puntos de coincidencia. Ni siquiera un lenguaje común. Si alguien consideró demasiado impresionante traer a Mr. Wilson y a la General Motors a debate, me apresuro a contestarle que cualquier Mr. Brown, dueño de un "drug-store", podría repetir esas palabras, en la seguridad de estar dentro de una ortodoxia varias veces centenaria y consagrada en las fórmulas de la democracia occidental: la libertad consiste en que cada hombre pueda buscar su propia felicidad; el orden jurídico garantiza una lucha económica donde la iniciativa individual no sufra trabas; de esa contraposición de egoísmos nace el Progreso y se afirma la Libertad.

Además, Mr. Wilson dista de ser un desalmado. No solamente siente compasión por los millones de seres que carecen de pan y techo, sino que contribuye —me atrevo a afirmarlo— para obras de caridad destinadas a aliviar esas situaciones afligentes. Lo que jamás admitirá es que en ellas tenga responsabilidad el sistema social del que es pilar la General Motors. Y no vaya a creerse que solamente por razonamientos de tipo económico; los filósofos le han demostrado que allí hay un problema moral: el de la Libertad del Hombre. Si alguien adelanta un último argumento de que esa Moral es tan producto de las relaciones capitalistas como puede serlo un Chevrolet, Mr. Wilson llamará en seguida al FBI: solamente un "materialista", un agente de la tiranía cubana puede entreverar las cosas del espíritu con los artículos de la manufactura.

El revolucionario no desprecia la moral ni la libertad, aunque Mr. Wilson piense lo contrario. Lo que sucede es que le tiene desconfianza a ciertas abstracciones que, tal vez por coincidencia, siempre están apareadas con intereses bien concretos. Se niega, por lo tanto, a hacer de la moral un problema de simple interioridad, disociado de las relaciones humanas. Porque nadie es conciencia pura: todas las conciencias están comprometidas. Lo que hacemos afecta a los demás y es una estafa creer que podemos eludir la responsabilidad refugiándonos en axiologías que nos absuelven de antemano. Desde que estamos en el mundo, tenemos que formular decisiones, elegir. Los que piensan que reconcentrándose en sí mismos preservan incorrupto su "yo", se equivocan: la pasividad no es una manera de eludir la opción, sino una opción como cualquiera otra, porque la condición humana excluye la neutralidad. La calidad de sujeto histórico no es renunciable, y eso torna el pecado de omisión tan grave como el de comisión: una auténtica moral no hace distingos entre autores y cómplices.

El revolucionario asume esa responsabilidad y los riesgos que ella importa. Completamente lúcido con respecto a su situación en un mundo en el que se sabe comprometido, renuncia a los halagos pueriles de la autoindulgencia. Rehusa separar su conciencia de sus actos, sus ideas de las consecuencias que ellas traen. La "ética de competencia" es una lucha para imponer la propia subjetividad sobre las subjetividades ajenas, para tratarlas como objetos.

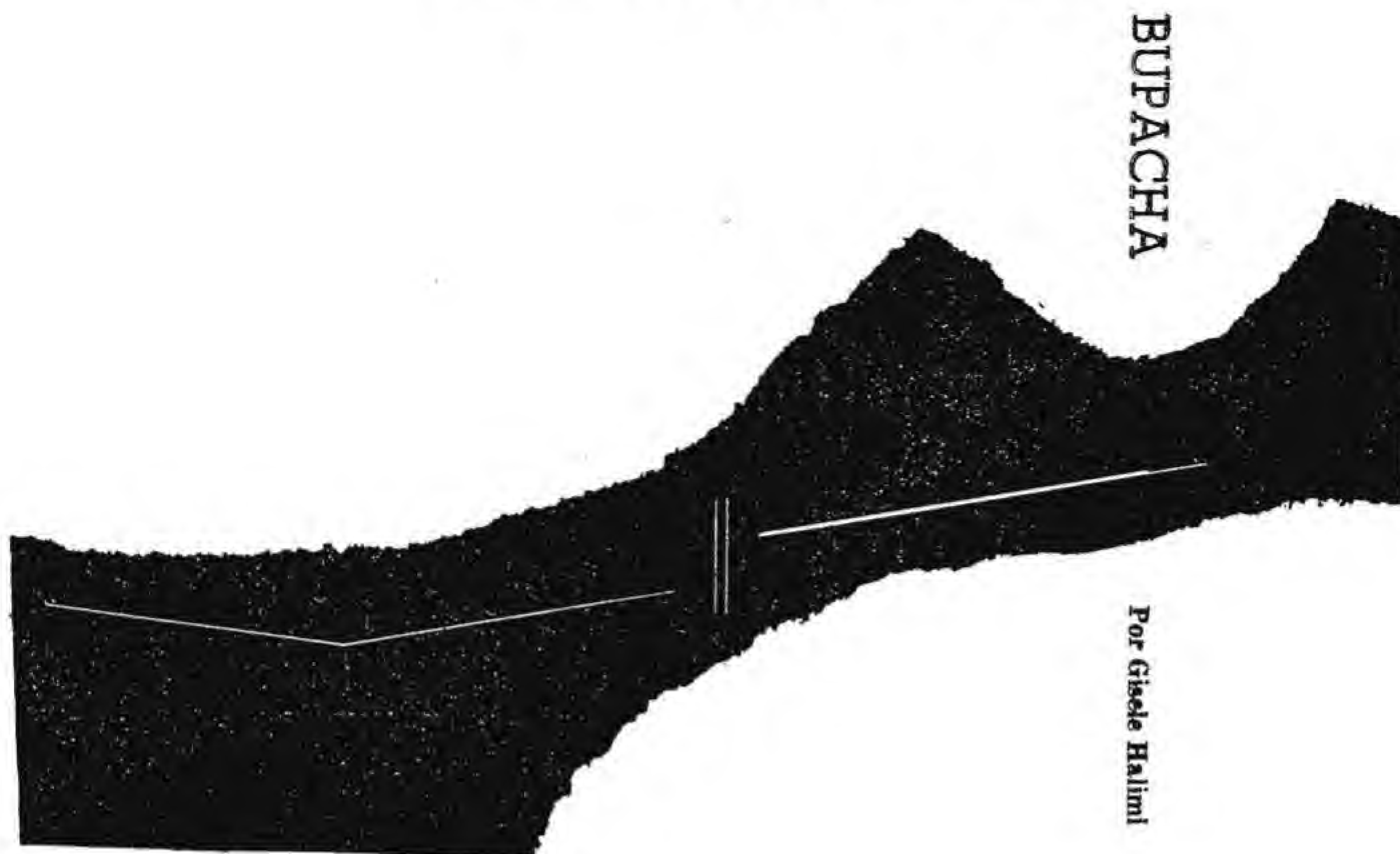
Solamente la "ética de solidaridad" permite que los hombres reconozcan la esencia intersubjetiva de sus relaciones y asuman el imperativo emergente de luchar por la liberación común.

De esta moral nace un individualismo mucho más alto que el que se revuelca en las aguas fangosas de la búsqueda del lucho. "El individualismo debe ser en el día de mañana el aprovechamiento cabal de todo individuo en beneficio absoluto de una colectividad. (Comandante Che Guevara, disc. cit.) Lamentablemente, Mr. Wilson y muchos Mrs. Wilson temblarán de espanto ante la visión de la dulce Cubanacán convertida en una tierra totalitaria, sin competencia, sin libre empresa, semejante a una de esas terroríficas anticipaciones que suministra la ciencia-ficción y leen los presidentes de Norteamérica.

Si no fuese porque sabemos que no nos entenderían, quisiéramos explicarles a los Mrs. Wilson que en Cuba no muere la Libertad, sino un espejismo de Libertad, alimentada de sangre y sufrimiento y miseria. Como antes murió la libertad de tener esclavos, o la libertad para la trata de blancas, o la libertad para el tráfico de opio. Le diríamos que la "ética de competencia", no afirma la personalidad, sino que la destruye y convierte la convivencia en una yuxtaposición de soledades. Le informaríamos que ni siquiera los privilegiados son realmente libres porque están prisioneros del espíritu de posesión: los millones son de Mr. Wilson, pero Mr. Wilson es de sus millones.

Con Fidel Castro nació la Cuba de la "ética de cooperación", cuyos hijos buscan realizarse como seres libres del prejuicio, del temor, del odio, del egoísmo. Por toda América ha corrido la convocatoria y en medio del combate nos vamos reconociendo por las voces y por los cantos.

DE HENRI ALLEG A YAMILA BUPACHA



Por Gisele Halimi

El caso de Yamila Bupachá tiene una triste notoriedad. Todos conocen las salvajes, inmundas torturas a que fue sometida. Simone de Beauvoir lo ha contado al mundo. Hasta la siempre frívola Francoise Sagan se ha creído en la obligación de protestar por el empalamiento de esta muchacha árabe. "LUNES" publica ahora —como antes publicó "La Tortura" y "La Gangrena"—, este testimonio conmovedor de Gisele Halimi (en particular la emocionante carta del viejo Bupachá, tan tierno y a la vez tan entero), aparecido en "Temps Moderne", la revista en que Jean Paul Sartre mantiene la bandera de la dignidad francesa por encima de ese tiempo del desprecio en que han caído otros intelectuales franceses: Andre Malraux, por ejemplo; Jacques Soustelle, por ejemplo. La publicación es también parte de una deuda: la deuda que tiene el pueblo libre de Cuba con todos los pueblos esclavos del mundo.



Como lo presumía, Yamila era bonita, con su pelo recogido en una trenza que dejaba caer de un solo lado, con sus ojos de mirar lejano y con su busto hermoso.

Hablaba entrecortada, en voz baja, aplicada a indicarme con precisión en qué lugar de su piel le habían puesto los electrodos; cómo, mientras estaba tirada en el suelo, un oficial loco le aplastó las costillas con los talones...

También me contó lo de la botella... Viéndose empalada y bañada en su propia sangre se había desmayado...

Mi visible emoción cortó un tanto su relato, su voz se hizo menos neutra. Y con los labios temblorosos, con la mirada vuelta de sus lejanias, ella dijo con voz ronca: "!No..? Usted no es capaz de imaginarse... nadie es capaz...!"

No tenía nada que decirle. Para compensar mi silencio le ofrecí un cigarrillo, pero Yamila no fumaba. ¿Un bombón?... Lo aceptó con infantil avidez, pero enseguida se arrepintió. "Nos han matado a un **hermano** esta mañana: lo condenaron a muerte y lo ejecutaron por la madrugada. Entonces hemos hecho "cuaresma" todo el día. Y esos cantos patrióticos (que yo escuchaba), los cantábamos desde el alba y hasta esa noche. Es nuestro modo de estar junto a los que van a morir". Y, agresiva: "¡Nadie podría impedírnoslo!"

Yamila contestaba a mis preguntas: torturada primero en el centro de clasificación de **El Biar**, después en el cuartel del cuerpo de ingenieros de **Hussein Dey**, había terminado por perder la noción del tiempo. Tuve que hacer el cálculo: "Raptada por los militares el 10 de febrero, puesta bajo mandamiento de depósito el 15 de marzo..." Y entre esas dos fechas, el universo monstruoso de los electrodos, de la bañadera, del empalamiento.

Yamila era extremadamente pudorosa en su relato. Se le reflejó un intenso sufrimiento en su cara cuando, apartando esta vez la mirada, me dijo: "No me violaron, pero me metieron una botella. Estuve desmayada largo rato..."

Le dije que era preciso querellarse y le pregunté si podría identificar a sus verdugos. Entonces se animó bruscamente, se levantó de la silla, en ese estrecho locutorio con rejas al fondo, y se paró delante de mi.

"Me amarraron, me abrieron las piernas...". Y de nuevo: "No es capaz de imaginarse...". Y de pronto: "Es preciso que usted sepa que soy una militante del F.L.N. Aunque estoy hecha a la lucha, nunca pensé que en el campo de **El Biar** las cosas fuesen tan horribles..."

Tres años atrás, en el mismo **El Biar**, había sido asesi-

nado Maurice Audin. Tres años atrás también habían torturado allí a Henri Alleg. En su libro **La Tortura** (*) —corto y lancinante como un grito—, él contaba que los militares lo habían puesto en presencia de Maurice Audin, ya espectral y debilitado.

Maurice Audin sólo dijo estas palabras a Alleg: "¡Es duro, Henri!..." Decía lo mismo que Yamila, que había sufrido en ese mismo lugar. "Era duro", volvía ella a decir.

¿Qué éramos? ¿Cómplices o impotentes? Yamila parecía reflexionar, seriamente preocupada, en esta cuestión, que no planteaba directamente, pero que de hecho me hacía mientras acariciaba lentamente la gran equimosis azul de su tobillo.

Después sonrió, como aliviada, y arregló el escote de su blusa blanca.

Cuando le pregunté si sabía a qué unidades pertenecían esos militares que la habían raptado, esa noche, con su padre de 70 años, con su hermana en estado, y con su cuñado Abdelli Ahmed, contestó sin vacilar:

"No creo que hayan venido de Francia".

El domingo pasado, cuando almorzaba en compañía de lo que queda actualmente de la familia Bupachá (1), la madre de Yamila, respondiendo a la misma pregunta, me había dicho de modo categórico y breve en sus fórmulas de árabe popular:

"Esos militares deben ser de Argel. En Francia ya lo hicieron los alemanes, los franceses no pueden hacer esas cosas..."

Tal ingenuidad me dejaba estupefacto, y al mismo tiempo me consternaba.

Así que los pueblos que habían sido torturados no podían torturar a otros pueblos...

Entonces, en Francia, nadie sabía nada.

La hermana de Yamila, que salía de las escuelas francesas, parecía más escéptica; dijo a su madre:

"Tú sabes, en Francia han aparecido artículos y hasta libros sobre **El Biar** y el cuartel del cuerpo de ingenieros de **Hussein Dey**, así como sobre los paracaidistas..."

Sí, sabíamos. Sabemos. Tenemos nombres, pruebas, de los lugares donde la tortura se practica cotidianamente desde hace muchos años.

El nieto del viejo Abdelazis Bupachá, de aproximadamente ocho años de edad, hizo irrupción en la habitación y se tiró en las banquetas bajas de colores que estaban en círculo. Le dije en árabe algunas boberías. Me miró y dijo:

"¿Sabes que las tropas francesas le dieron tan duro a mi abuelo que se cayó? Yo los vi. Nos encerraron y lo rompieron todo..."

Tengo ante mi vista la foto de la familia Bupachá. Una cabeza, altiva y blanca, emerge del grupo: es la del viejo Abdelazis. Es de una gran belleza: su vejez no es un naufragio; es de otra época, armoniosa y llena.

Hablando de él, su mujer no lo llama sino el "Cheik", es decir, el patriarca, el señor.

Este señor argelino, alto y delgado, fue tundido a golpes por los soldados, tirado por tierra, aplastado, ante los ojos de todos los miembros de su familia: de aquéllos que apretaban los dientes de impotencia y de aquéllos que abrían, espantados, sus ojos de 6 años.

En una confesión espeluznante, escrita fonéticamente, el viejo Abdelazis Bupachá ha contado sus sufrimientos.

Su relato tiene el perfume de esta vieja tierra argelina asolada por los uniformes de la civilización.

Yamila también me contó el pillaje, los insultos.

Al día siguiente, cuando fuí a verla, parecía contenta.

"Ahora mi suerte me parece maravillosa", escribía ella a Simone de Beauvoir, hace varios días.

Tenía miedo, después de su suplicio, de que la obligaran a callarse.

Cuando los militares le exigieron el silencio, los injurió, pero cuando la metieron en la cárcel sintió, con el rechazo, el choque terrible de sus quebrantos y experimentó una gran depresión.

¿Para qué protestar? Audin había muerto, Alleg había lanzado ese grito que el mundo entero había escuchado; ella, Yamila, tres años después, estaba allí, deshecha, tras haber pasado por esos centros de distribución de **El Biar** y de **Hussein Dey**.

Sin embargo, la Comisión de Salvaguardia había pasado por la prisión de Barberousse, en Argel. El señor Patin, presidente de dicha Comisión, había visitado la sección de las mujeres. Acompañado por el Director de la Prisión, por los miembros del Tribunal de Argel, y en presencia de los guardianes, el señor Patin no había sido identificado por ninguno de los prisioneros.

Yamila me explicó que ese grupo oficial y anónimo no podía ayudarla, ni a ella ni a las demás mujeres, a hacerse escuchar. A medida que me hablaba se iba poniendo seria; ese día se había peinado en forma de "casco" y sus cabellos se veían enrollados alrededor de su cabeza. Titubeaba con el empleo de las palabras, trataba de escogerlas para no herirme a mí, a los franceses todos.

"Usted me entiende, ahora sé que no es así, puesto que usted está aquí y yo puedo defenderme y acusar..."

El 18 de mayo pedí al Tribunal Militar el traslado de la causa de Yamila. Fue una ardua batalla con el Tribunal, que Yamila, ardiente y silenciosa, derecha en el banquillo, seguía con ojos que le brillaban.

Durante la deliberación me puse a charlar con ella. Le dije que si no votaban por el traslado, abandonaría el estrado, pues estimaba que no podía confirmar un juicio de condenación emitido en circunstancias tales (2).

Yamila parecía abordar una nueva vida. Aparentemente estaba tan contenta que los guardias, furiosos, la intimaron a cambiar de actitud. Intervine. Entonces ella los apostrofó de modo espontáneo y como si fuera una nueva Yamila: "Si la señora Halimi se va, yo también me iré".

La causa fue trasladada y Yamila volvió a su celda. Ahora llegan hasta ella murmullos de simpatía y de compasión. Emocionada y pensativa, musita:

"Simone de Beauvoir... Debe ser muy bella, ¿no es cierto?"

Y añade: "Y Francoise Sagan, ¿es una muchacha de mi edad?"

Un día, me dijo, preocupada:

—Hay otras, muchas otras en esos mismos centros de distribución de **El Biar** y de **Hussein Dey**. Si pudiera tomarlo por la mano y mostrarle..."

Y vuelve a decir: "¡Es duro... No puede imaginarse!..."

(*) Publicado en "LUNES", números 2, 3, 5 y 6.

---

(1) La familia Bupachá ha sido puesta a dura prueba por la guerra de Argel. Yamal, el hijo mayor, después de haber sido torturado y encarcelado, no hace todavía tres años, debía ser puesto en libertad por mandato de la Corte de Apelación de Argelia que lo había absuelto o condenado con aplazamiento. A su salida de la cárcel fue conducido a un campamento. Se encuentra actualmente en el campamento de Lodi. Es padre de cuatro niños de corta edad.

Yamila, de 22 años de edad, y de la que el mundo entero conoce hoy día su historia.

Nefissa, hermana de Yamila y de Yamal, en estado de gestación de ocho meses, de 18 años de edad, fue torturada hace tres años con motivo de la detención de su hermano Yamal, puesta más tarde en libertad. El 10 de febrero fue raptada junto con Yamila y detenida 24 días en el centro de El Biar, sin ejercer violencia contra ella.

Abdelli Ahmed, de 30 años, marido de Nefissa y cuñado de Yamila. Capturado la misma noche del 10 de febrero, sufrió terribles castigos. Está detenido actualmente en la Prisión Civil de Argel bajo la inculpación de asociación de malhechores.

Abdelazis Bupachá, padre de Yamal, Yamila y Nefissa, de 70 años de edad.

(2) A mi petición de autorización de viajar a Argelia para asegurar la defensa de Yamila citada ante el Tribunal Militar para la vista del 18 de mayo, se respondió en términos restrictivos. Yo no podía entrar en Argel sino la víspera del proceso, o sea el 17 de mayo, y me comprometía a salir de Argel al siguiente día, o sea el 19.

Esta limitación al derecho de la defensa de poder consultar la causa, hablar in extenso con el acusado, citar eventualmente a testigos y después de la vista aconsejar y formalizar el recurso, si ha lugar, era inadmisible. En el caso de Yamila Bupachá esta limitación se explicaba por la voluntad de las autoridades militares de hacer un proceso "sin historias" en el cual el abogado, puesto en la imposibilidad material de asegurar plenamente y libremente su papel, podía prestarse, a pesar de sí mismo.

(3) El Casino de la Corniche tiene estaciones de servicio en la práctica de la tortura de argelinos casi tan antiguos como **El Biar** y **Hussein Dey**.

Con Pierre Braun, cuando se nos arrestó a bordo del "Kairoun" por el coronel Godard y el capitán De la Bourdonnaye, el 15 de mayo de 1958, fui encerrada durante varios días.

El Casino había sido entonces vaciado de sus "sospechosos" y de sus "preguntones", y nosotros debimos esperar cerca de dos horas, en ese camión militar en el que estábamos vigilados por hombres armados a que todo estuviera en orden.

El Casino de la Corniche dispone de facilidades excepcionales para ciertos suplicios, tal como el del agua.

Me han contado que las bañaderas y los caños eran inútiles: como el casino está construído sobre el mar, los sospechosos serían sumergidos al extremo de una cuerda hasta la sofocación.

El Biar, Hussein Dey, Casino de la Corniche (Cornisa) (3) campos de torturas, oficiales, bañados de sol...

Alleg, Audin, Bupachá, vosotros constituís esta cadena dolorosa y que acusa.

Si nuestro crimen no es el de la complicidad, es, en cambio, el de la impotencia.

Yamila tiene razón. No podemos imaginar lo que pasa allí.

Si no nos hemos enterado después de la denuncia de

Alleg, si no hemos castigado a los asesinos de Audin, es porque no podemos imaginarnos lo que allí ocurre.

Pero Yamila no está sola. Un domingo, al abrir **L'Unitá** el obrero metalúrgico de Turín ha leído el nombre de ella. Togliatti se indignaba de las torturas infligidas a Yamila. En Nueva York el tecnócrata ha descubierto la cara de Yamila al hojear **Time-Life.** En Oxford, el intelectual ha seguido su martirio, leyendo el artículo del **Observer.** En Copenhague, en Costa Rica, en Rabat, en Pekín, Yamila Bupachá se ha convertido en figura familiar. Se habla de ella en la mesa, en la oficina, en la fábrica y en los campos; y se habla como de una hermanita que testimonia el porvenir de un sistema que sólo sobrevive por la vergüenza y la ferocidad.

(Traducción de Virgilio Piñera.)

DOS CARTAS DE YAMILA BUPACHA Y DE SU PADRE

De la cárcel civil de Argel, donde se encuentra prisionera, Yamila Bupachá acaba de dirigir la siguiente carta al "Comité Yamila Bupachá", en París:

Mis queridos amigos:

Estoy conmovida por la ayuda que ustedes me prestan y de la que me ha informado Gisele Halimi. Después que ella entró en mi celda y a pesar de las torturas sufridas —que son la pesadilla de todos— mi suerte me parece maravillosa.

Mientras yo sufría, bajo los golpes de mis verdugos, estaba convencida de que nosotros ya no pertenecíamos al género humano.

Ustedes me han devuelto la confianza en ustedes y en la justicia.

El pueblo argelino sostiene una lucha hecha de sufrimientos, dura, pero justa.

Vuestro ejemplo prueba que cualesquiera sean las opiniones de los franceses sobre el problema argelino, ellos no aceptan que se diga que todos son torturados o cómplices.

Soy una militante del Frente de Liberación Nacional porque creo en la libertad y en la justicia.

Cuando estaba en los campos de torturas, creía que la barbarie había vuelto por sus fueros.

Hoy, gracias a ustedes, estoy segura de que hay que confiar.

Desde el fondo de mi corazón, gracias.

Vuestra amiga,

Yamila Bupachá.

Abdelazis Bupachá, de setenta años, es el padre de Yamila.

La noche del 10 de febrero, sus hijas Yamila y Nefissa, esta última en estado de gestación; su yerno, Abdelli Ahmed, y él mismo fueron raptados por militares y conducidos al centro de distribución de "El Biar".

Con excepción de Nefissa, quien, secuestrada durante 24 días, declaró no haber sido objeto de violencia alguna, todos los restantes sufrieron los más horribles castigos.

Agotado, el viejo Abdelazis gritó a sus verdugos: "De Gaulle ha dicho que no se torture más." Pero las violencias se redoblaron.

Aun cuando no se pudo probar ninguno de los cargos contra él, Abdelazis fue internado en el campo de Béni-Messous.

De dicho campo, Abdelazis me ha escrito el relato de su arresto y de su detención.

Estas páginas conmovedoras se transcriben en la ortografía fonética empleada por él en su carta.

Abdelazis Bupachá, que creía en Francia y en la justicia, no sabe leer ni escribir el francés.

G. H.

"Beni-Messous, 29 de mayo de 1960-4 de junio de 1960.

Tengo el honor de poner en conocimiento de ustedes lo que sigue con motivo de nuestro arresto efectuado la noche del 10 de febrero de 1960, gendarmes y agentes de la Seguridad hicieron una pesquisa en mi casa, con grandes destrozos, echando mano a objetos, etc., etc., durante la pesquisa encontraron una carta que me había sido dirigida por un vecino que había escrito mal su nombre, y que está actualmente en la resistencia, esta carta data de más de un año, la recibí por correo, y como yo no sé leer bien se la di a mi hija para que me la leyera, durante este tiempo, bajé al jardín para pedírselo y que me dijera lo que había allí dentro de la carta y hasta el presente, yo no sé si ella la leyó o no, entonces ellos me preguntaron de dónde llegó esa carta, y como yo no me acordaba contesté que no lo sabía, un joven subteniente me abofeteó delante de mis nietos, los cuales se echaron a llorar, durante el registro en el patio el capitán me empujó y fui a chocar con mi carreta, mi pantalón se rompió y me desgarré la nalga, tengo por testigo a un sargento que me había dado pinchazos en el biar, durante el registro encontraron también un rollo de película sin revelar, durante el registro en mi casa el patio excavado, las tejas rotas, etc., etc., en seguida nos llevaron, a mí, a mi hija, a mi hijo político a el biar, sin decir directamente una palabra sobre la tortura, en el cuarto de torturar había alrededor de 8 ó 10 torturadores, gendarmes y gente de la Seguridad, me preguntaron si mis dientes eran los míos, contesté que no, sácatelos porque te los vamos a romper si no hablas, pregunté por qué había sido detenido, éste no quiere decir nada, quítate la ropa, digo que estoy enfermo y que tengo un certificado médico del profesor molina, vamos, vamos, acuéstate sobre la plancha, cuando empezaron a amarrarme uno de los que me amarraban me puso un pie en cada lado de mis hombros que me los hizo crujir, yo dije un poco de humanidad, una voz sale un poco más lejos de mis pies, me dice ninguna humanidad para los árabes, véndenle los ojos ducha con caucho el agua fría de la noche del 10-2-1960. He sido frigorificado, tubo en la boca, la mujer está embarazada 9 meses, pero yo he sido preñado en 9 segundos y no en 9 minutos, después de esto la sesión de electricidad que empieza, una especie de picana con alambre en el contacto, me sentí como un pez en una parrilla en el fuego, al cabo de una media hora casi estaba muerto, me desmayé, me tiraron sin conocimiento en una celda, al día siguiente me despertó la suela de un zapato en mi cara, no me moví de mi sitio, me llevaron al interrogatorio que yo he sido incapaz de contestar, al día siguiente fui interrogado por un agente de la Seguridad, uno grande y pálido con una boina, su interrogatorio empieza por el boxeo y el fútbol, que no he soportado pues me siento magullado, el 13 me dieron de comer, les declaré que estoy en huelga de hambre desde mi llegada aquí, el 14 me dieron pinchazos y fue él el testigo que ha visto al capitán tirarme contra la carreta en el patio de mi casa, todavía fui interrogado por lo alto en el cuarto de torturar, fue el capitán, que me dijo ¿tú ves la plancha?, contesté que sí, si no me dices todo te pondré de nuevo en la plancha, entonces yo dije, el general de gaulle está en contra de las torturas y de las crueldades, él me contestó que el general de gaulle no manda aquí, en nuestra casa somos nosotros los que mandamos, en seguida el capitán entra con mi hija y con hijo político, me pregunta quién es Ahmed, yo contesto es éste, después me pregunta, ¿a quién tu diste la carta?, contesto que a mi hija, ella la leyó o no, yo no sé si la leyó o no, el capitán la abofeteó varias veces delante de mí, después la empujó hacia su celda, entretanto el capitán ordenó a mi hijo político que se desnudara y a la tortura, entonces vino un médico para auscultarme, ha oido al hombre gritar como un puerco, ese médico me ha preguntado quién grita así, yo contesto que están torturando a un hombre, ese médico ha puesto sus dedos en el mentón de su barba y ha puesto los ojos en tierra cerca de un minuto, y después de eso he vuelto a mi celda, la fecha de mi consulta con el médico está escrita sobre la pared de mi celda número 3 a el biar, durante el tiempo de la tortura de mi yerno, el agente de la Seguridad siempre el grande con la boina, ha venido a mi celda para preguntarme quiénes son ahmed y bualem, contesto que son mis 2 hijos adoptivos, me dice que por qué no se lo había dicho antes, yo le digo usted me preguntó quién es ahmed y yo le he contestado es ése, creyendo que él ha sido encontrado, es mi hijo político, volvamos a la carta que él me mandó desde la resistencia, sobre esta carta él ha dicho 3 nombres, **baké, bakis** y **bachir,** contesto que no conozco esos nombres, me obligan a que reconozca esos nombres, he insistido por la afirmación y después de un interrogatorio muy intenso, no he podido reconocer esos nombres, después me ha preguntado si conozco al nombrado **bakti,** entonces yo digo, conozco a esta persona es un vecino que habita en los tagarins, quién es quién hace emplear a la justicia de paz sí él está en la resistencia, y ahora yo no sé, la segunda consulta hacia el 22, ese día quisieron hacerme comer por la fuerza, a pesar de ello me negué a comer, me preguntaron el motivo de esta huelga de hambre, he contestado que la hago por las torturas que sufrí antes del interrogatorio, y el veinticuatro siempre con el mismo mpo me transfirieron al hospital Maillot, donde he sido bien atendido por los médicos de francia, viva francia y la justicia, sus médicos que me han auscultado me han preguntado el motivo de mi hospitalización yo se lo dije todo y también me han pedido que coma, pero me sigo negando hasta mi último suspiro, me han dicho que van a rendir un informe sobre mi caso y el motivo de mi hospitalización, me han certificado que van a hacer lo necesario y el 26-2-1960 he vuelto a comer a eso de las tres de la tarde. Empecé mi huelga de hambre a partir del 10 de febrero 1960 a medianoche hasta el 26 del mismo mes a las tres de la tarde, y la terminé por orden de los médicos del hospital Maillot, después de las torturas me he sentido muy atontado y casi he perdido la memoria a consecuencia de las trompadas en la cabeza y en la cara todo chichones casi no sintiendo el zumbido y la cigarra que silba noche y día en mis orejas, he contado la quemaduras de la electricidad que dan fe sobre mi cuerpo actualmente,

excúseme por no saber escribir bien, nunca fui a la escuela.

Reciba mis saludos,

Bupachá, padre de Yamila.

Mayo 28-junio 4 1960.

COMO MIRAR LA PINTURA MODERNA

GRABADO y COLOR

por Oscar Hurtado

He tenido ocasión de observar que los colores sobrios, empleados en las obras maestras, son de gran riqueza.

Thomas Sully,
Hints to Young Painters.

El pintor depende del poeta, del químico y del físico mucho más de lo que gusta admitir. Adopta los temas que el poeta propone y se beneficia de la propaganda que éste despliega a su favor; usa los pigmentos que le fabrica el químico y aplica las teorías sobre el color creadas, o descubiertas, por el físico.

Los Impresionistas fueron los que menos usaron de los literatos y poetas; menos que sus colegas modernos que les siguieron, o que los antiguos, como el Ticiano que estaba en sociedad con el Aretino, poeta y periodista de la época. El héroe de Zóla en su novela *L'Oubre*, que se suicida por no poder terminar un cuadro, los divertía. Un verdadero pintor, como decía Cézanne, en vez de suicidarse comenzaría otro cuadro. Sin embargo encontraron muy útil la poesía de la ciencia aplicada y derivaron toda su originalidad de los progresos científicos de su tiempo; y encontraron su talón de Aquiles en el canallesco y sin escrúpulo espíritu comercial de los mercaderes y fabricantes de colores.

De las teorías con respecto al color ya hemos explicado sus beneficios; de la química de los nuevos pigmentos que emplearon hablaremos un poco.

Hay que admitir, antes que nada, que a pesar de sus colores brillantes, los cuadros de los Impresionistas nunca lo fueron tanto como los de los viejos maestros; aunque no fuera esa la intención. Lo que se buscaba era luz y claridad. El hecho de que lucieran tan brillantes a sus contemporáneos no se debía a que el color lo fuese, sino al impacto *inesperado que* provocaba. Los Impresionistas pusieron sus tonos brillantes en los lugares donde los demás pintores no ponían ningún color. Usaron un púrpura pálido y un verde para las sombras donde antes se usaba gris o carmelita; y reemplazaron el negro con rojo obscuro, verde y azul. Aplicaron azul brillante para las sombras de la nieve, y verde en las sombras del pelo. Desearon reproducir la luz; desearon que sus cuadros, más que reflejar pintura, reflejasen luz. En consecuencia emplearon una gama de tonos suaves con gran cantidad de blanco en la mezcla, que los rebajaba hasta opacar el pigmento y, en consecuencia, como el blanco no es más que el gris en su tonalidad más opaca, un púrpura, un verde o un azul, que en sus tonos puros son imposibles de confundir, al ser así rebajados se disuelven haciéndose imposibles de identificar con claridad. Por eso los cuadros impresionistas, con algunas excepciones, carecen de esa brillantez que les suponemos o, que es lo más importante, que tuvieron al ser terminados. Esto último se debe a la calidad de los pigmentos que usaron, mixtificados por sus fabricantes.

Los viejos maestros de los siglos dieciséis y diecisiete jamás consideraron el pintar la luz. Sus colores brillantes eran escasos y preferían emplearlos en los lugares más obscuros del cuadro para que resaltaran en su máxima intensidad. El rojo más brillante que poseían era el carmín. Si una capa de carmín era aplicada, las luces y sombras, el claroscuro, del resto del cuadro se graduaba para balancearlo con el rojo, con lo cual se lograba usar este color en estado puro. Cualquier adición de blanco o negro al rojo degradaba su tonalidad y, por lo tanto, su brillantez. Si un matiz más escarlata que el naranja, el carmín o el bermellón se usaban, el pintor agregaba amarillo a los demás tonos Así el tono amarillento general resultante en el cuadro haría resaltar la zona rojo-naranja como rojo escarlata. A un cuadro con un cielo azul se le pintaba el resto lo suficientemente obscuro para que del costoso azul ultramarino pudiera usarse poco.

Los cuadros de los maestros antiguos han durado porque fueron sólidamente construídos. Al lado de estos muchos de los cuadros impresionistas lucen desteñidos por habérseles opacado los colores. Si tenemos en cuenta que la fuerza del Impresionismo descansa en la luminosidad de los tonos el resultado es trágico.

Los viejos maestros tenían sus secretos de cocina; esta cocina del pincel no es suficientemente bien conocida en la actualidad. Aparte de los materiales que usaban el secreto estaba más en la manera en que preparaban el color y lo aplicaban por transparencias. Algunos azules de Van Dyke nos siguen intrigando. Pudieron ser pintados con algún color fácil de evaporarse, como azurita o índigo, ya que era imposible que usase un color sólido como el azul Prusia, que no se conoció hasta el siglo dieciocho; ni el cobalto, inventado en el diecinueve. Probablemente era ultramarino, aunque este mineral era difícil de obtener cuando Van Dyke pintaba. Además, el azul de Van Dyke poseía un tinte verdoso que no era propio del ultramarino. Cualquiera que este tono fuese * va para más de trescientos años que brilla inmutable; en cambio, muchos azules de los impresionistas han decaído.

Los pigmentos usados en los siglos diecisiete y dieciocho no son considerados hoy en día por limitados. Sin embargo, los resultados obtenidos con ellos fueron espléndidos y duraderos debido a la forma con que fueron aplicados. La base de los viejos maestros era el blanco de plomo y las tierras. El mejor rojo que tenían era el carmín, sacado de un insecto: la cochinilla. Los azules, además del ultramarino, eran el azurita, un mineral; había otro obtenido con una mezcla de cobre y barro vitrificado hecho polvo; y el índigo, un tinte vegetal de poca permanencia.

De verde casi nada. El tierra verde era el mejor, pero débil y opaco. Usaban, además, el verde savia y el iris. De los verdes extraídos del cobre, todos muy volátiles, el mejor se obtenía por un proceso de hervir las sales con resina y se aplicaba entre capas de barniz, que sellando el pigmento lo resguardaba del aire. Bronzino y el Veronés lo usaron. Este verde había que usarlo con mucho cuidado, si no se oscurecía hasta convertirse en siena (carmelita). El oscurecimiento de este verde en los antiguos es la causa probable de la inpiración errónea de los pin-

tores románticos al usar el siena para los árboles.

Por amarillos tenían el ocre, un tono opaco; y el amarillo de Nápoles, de poca fuerza. Estos dos eran los de más fiar. El oripimento, de arsénico, muy venenoso al uso, fugitivo y destructivo para los otros colores si no se empleaba correctamente; otro más extraído del plomo; otro, el amarillo de la India, sacado de la orina de camello alimentado con hojas de mango. No poseían los antiguos violeta de ninguna clase, lo conseguían mezclando negro de Viñas con el escarlata.

A pesar de estas limitaciones los viejos maestros se las arreglaron muy bien. Pero con el desenvolvimiento de la química todo el panorama de restricción varió. Muchos nuevos pigmentos fueron creados. Algunos buenos; malos la mayoría. Los gremios de pintores no existían ya y las academias no tuvieron tiempo de experimentar con ellos. Entonces cayeron víctimas de esta falta de experiencia y de la mala fe de los fabricantes.

Turner se cuenta entre las primeras víctimas. Las sombras en sus cuadros son de un naranja obscuro fuera de balance con los tonos fríos del cielo y del fondo. Era tradicional en muchos pintores del siglo dieciocho y diecinueve representar las sombras con una mezcla de siena quemada y azul Prusia a la cual agregaban blanco consiguiéndose tonos neutros de siena y gris. Si en vez del azul Prusia, Turner hubiera usado un índigo del catálogo de Anckerman, de moda en Inglaterra por la época, el misterio se aclara: porque este índigo es volátil y su desaparición de la mezcla daría por resultado la apariencia que los cuadros de Turner tienen hoy

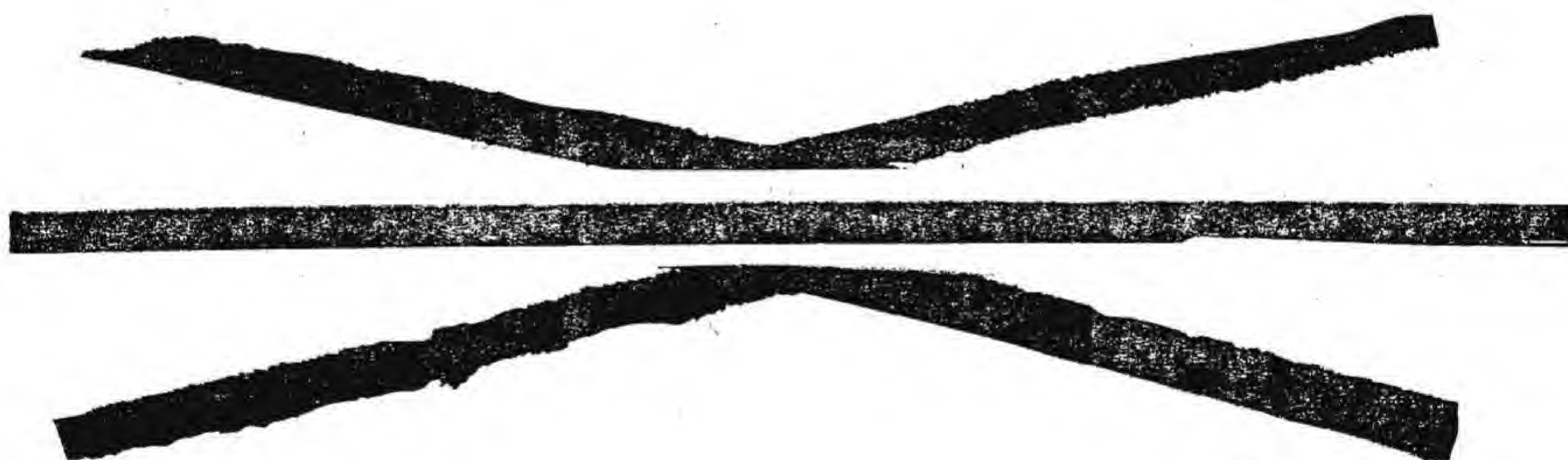
Los fabricantes sacaron al mercado adulterantes, sustitutos y nuevas invenciones. Cuando los alquitranes derivados de la hulla se descubrieron fueron empleados por ser éstos más brillantes y baratos; pero muy pocos eran estables.

El malva, la primera de las anilinas, fue descubierta en 1856, unos dieciocho años antes que la primera exposición de los impresionistas, siendo seguido por muchos otros.

Van Gogh escribió a su hermano Theo desde Arles en 1890: "Los colores usados por los impresionistas son inestables. Razón de más para usarlos con osadía .. el tiempo los rebajará". Van Gogh fue también víctima de los fabricantes de su época. El mismo nos dice en sus cartas que usaba verdes malaquita y esmeralda (sales de cobre inestables), geranio (anilina volátil), y tres distintos tonos de amarillo cromo. Los amarillos de sus "Girasoles" son cromo, y su resultante de opacidad la vemos hoy bien clara. La mesa de billar de su "Café nocturno" fue una vez de un verde brillante. Hoy ese verde ha desaparecido.

No todos los impresionistas fueron tan desafortunados. Pero los que se paren frente a sus cuadros y sean sorprendidos por su opacidad actual deben tener en cuenta de que una vez fueron tan brillantes y hermosos como un arcoiris. La culpa no fue de ellos, sino del bárbaro espíritu mercantil de una clase de comerciantes burgueses que, aunque no les interesaba esta pintura ni la comprendían, sí supieron aprovecharse de ella para acumular riquezas. Y así, como en los cuentos de hadas, hay que narrar con respecto a muchas de las obras de los impresionistas: "Erase una vez un bello cuadro..."

* *Según últimas investigaciones se supone que Van Dyke usaba el negro de Viñas, que produce, mezclado con el blanco, o por transparencias, un tono azulado.*



LOS GRABADOS DE PICASSO

(Aclaración a Severo Sarduy por su artículo publicado en "Lunes de Revolución" No. 72)

"Remito a los técnicos en el difícil oficio del grabado la responsabilidad de decidir respecto a la verdadera innovación que el procedimiento que antes describo aporta". Esto dice Severo Sarduy y le tomamos la palabra, ya que nos ofrece la oportunidad de aclarar ciertas confusiones de su parte.

Leído el artículo de Sarduy lo encontramos errado en lo que plantea como limitación en el grabado, y como innovación en el procedimiento usado por Picasso.

Sarduy cita al crítico Bernhard Geiser para apoyar sus palabras. Más bien creemos que lo copia haciendo suyo este error: "Trabajando con un material *nuevo* —dice Geiser—, Picasso no ha querido abordar temas nuevos. Es la técnica lo que le ha preocupado".

El material en que trabajó Picasso, los grabados a que se refieren Geiser y Sarduy, el linóleum, no es nuevo: lo pusieron en boga los mejicanos hace más de cincuenta años.

Por otra parte, su uso no es nada maravilloso. Los verdaderos grabadores en relieve trabajan la madera (xilografía), la piedra (litografía), o el metal (calcografía). El linóleum es un material blando, muy blando; tanto es así que se emplea en las escuelas de primera enseñanza de los Estados Unidos por su fácil pedagogía en la realización de sellos, tarjetas postales, pascuales, ex libris; y que ahora se está tratando de implantar en Cuba según vemos en el primer grupo de grabados hechos por los niños de la Sierra. Además, si algún material tiene limitaciones (limitaciones del material, no del medio o procedimiento) es el linóleum, que debido a su blandura no resiste muchas tiradas. Está limitado en el trazado de líneas cruzadas y fineza de las mismas; y sea en negro o en color resulta siempre plano, sin la textura que da la fibra de la madera, que siempre denuncia su fibra, lo cual es parte de la belleza de sus grises.

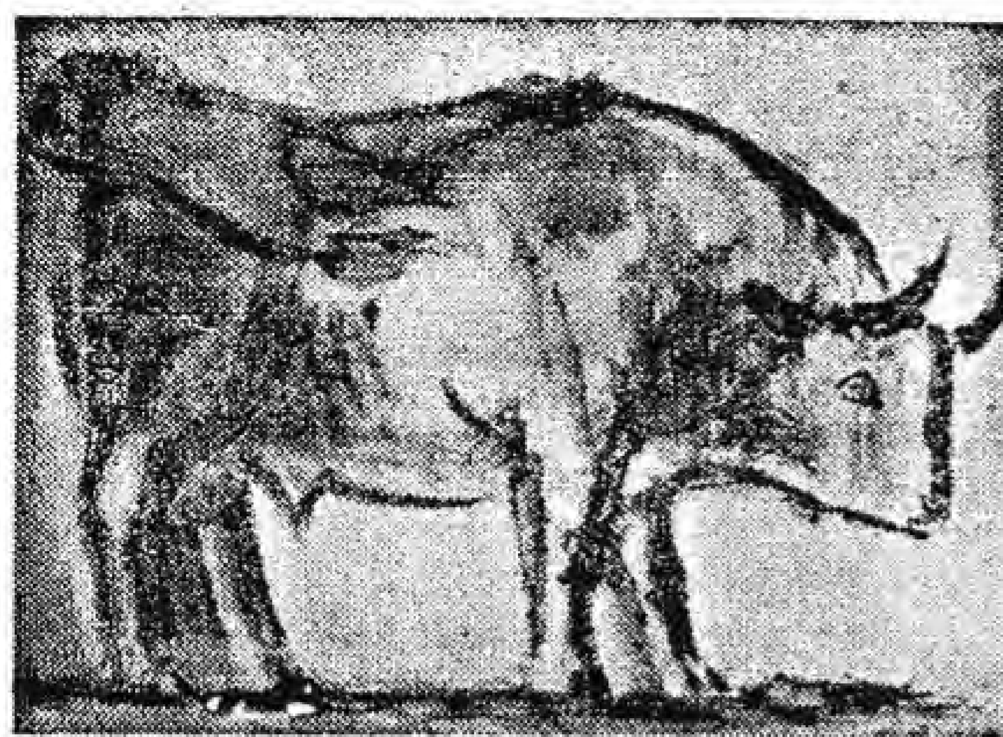
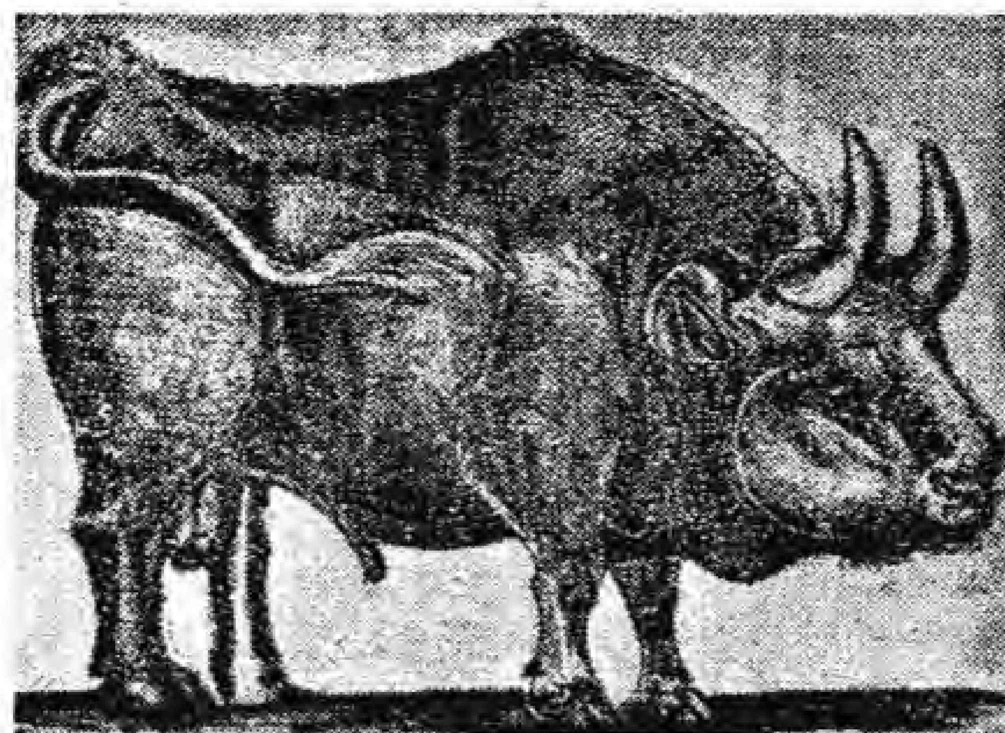
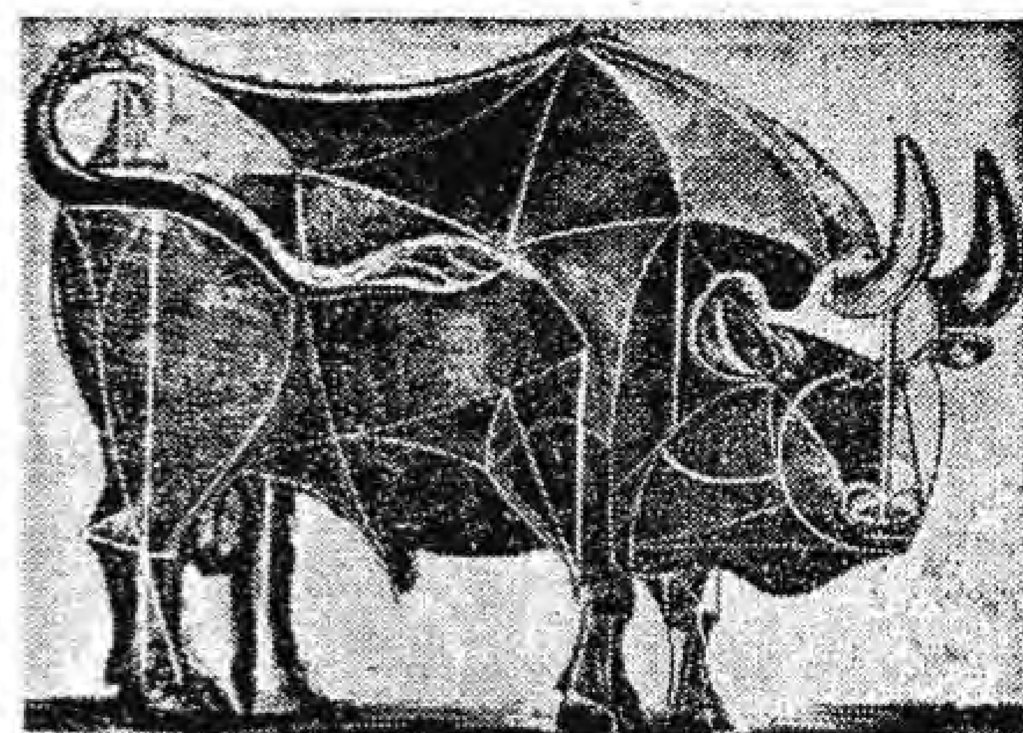
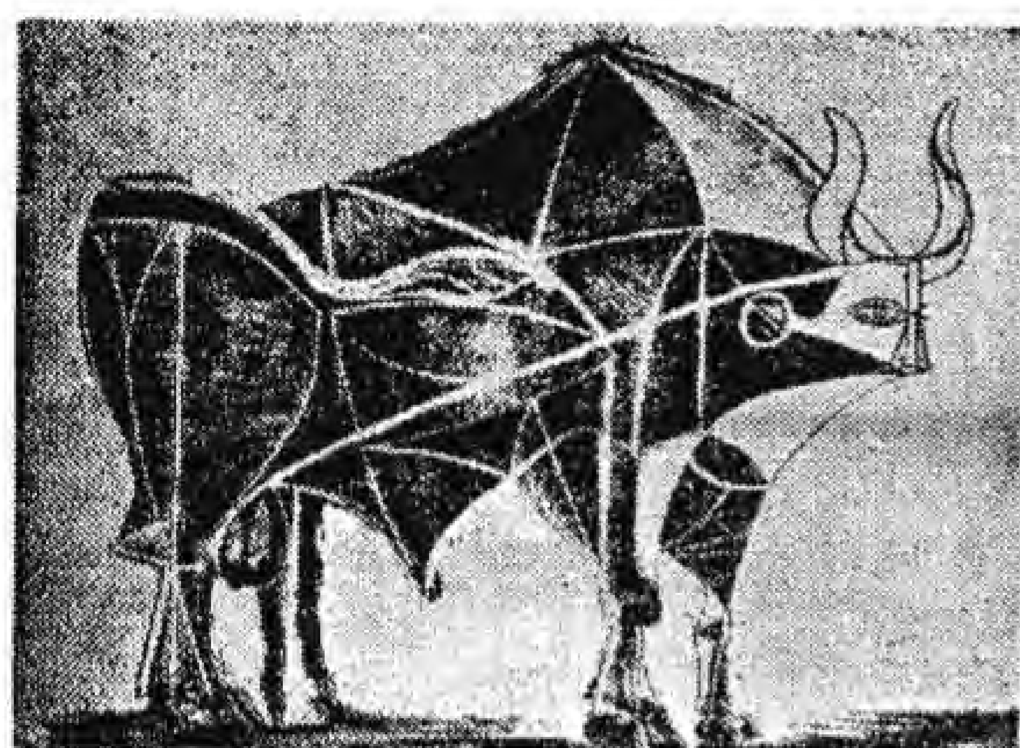
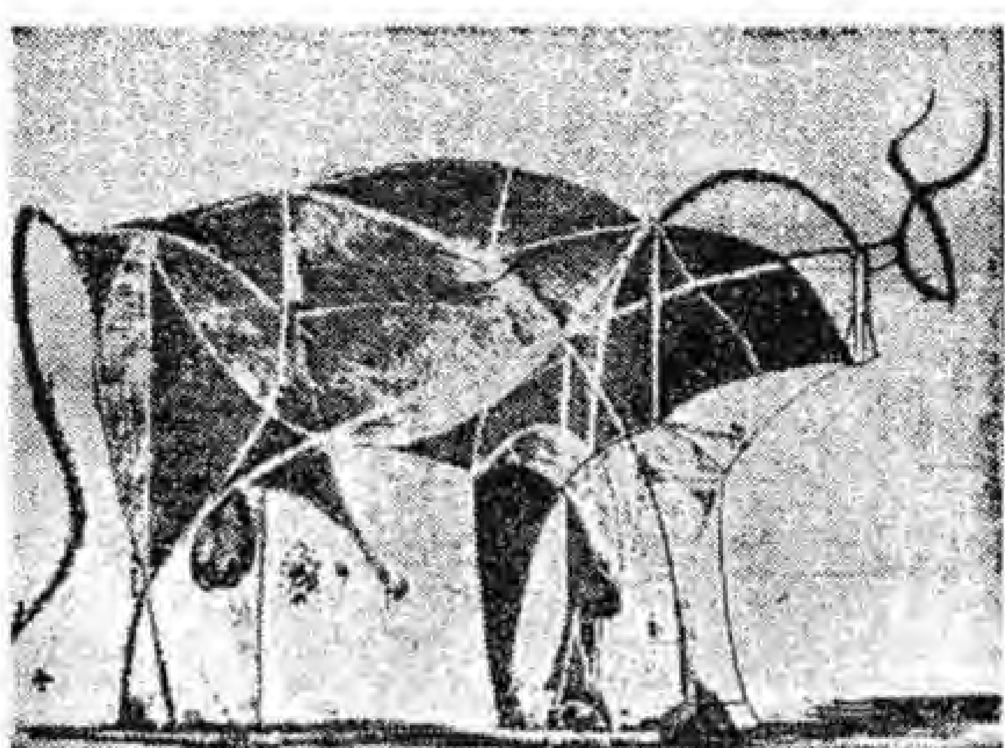
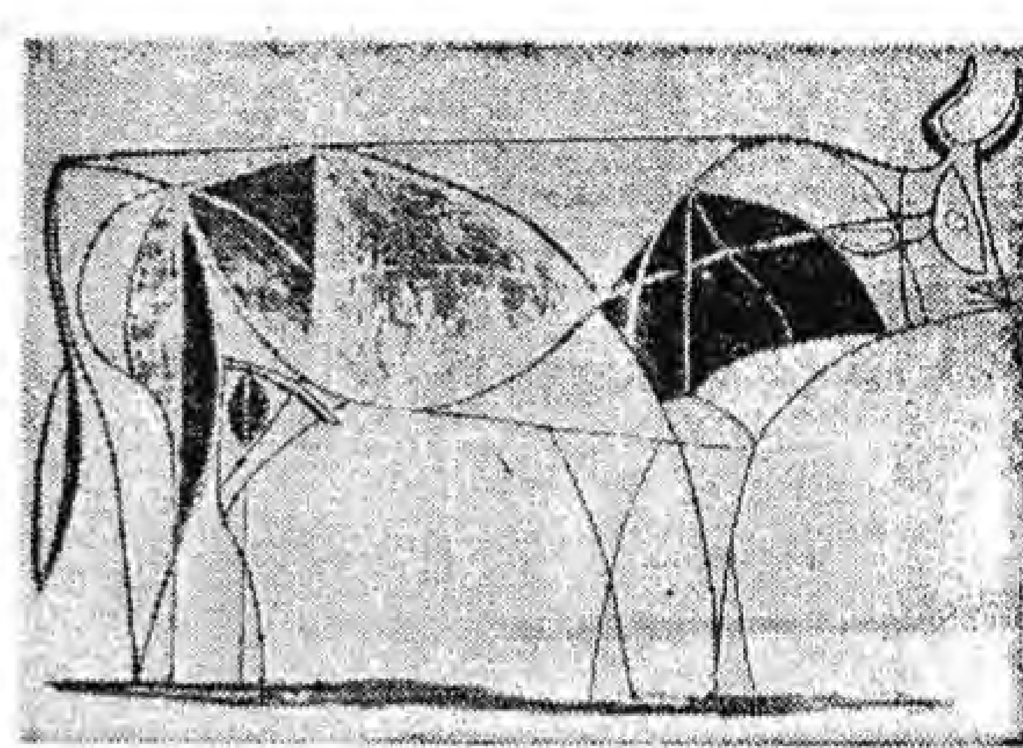
"Después de trabajar con los procedimientos tradicionales de grabado en blanco y negro —dice Sarduy—, Picasso empieza a ensayar varios colores sin utilizar un juego de planchas con colores diferentes, sino con una plancha única que transforma gradualmente por aplicaciones de tinta". Esta información se nos da como si se describiese algo de reciente aparición en la técnica de grabar, porque de no ser así no estaría justificada la explicación. Si suprimimos el nombre de Picasso a la descripción de Sarduy cualquiera que la lea recibe la impresión de estar frente a la antigua técnica del grabado japonés, a partir de Moronobu hasta finales del siglo pasado. Y sin ir más lejos a la de los grabadores cubanos. Aquí no hay innovación alguna.

Quiero advertir que no se trata de subestimar a Picasso, que no ha dicho nada sobre "innovaciones"; sino de advertir a sus críticos que deben abandonar toda invención en torno a su figura genial de artista.

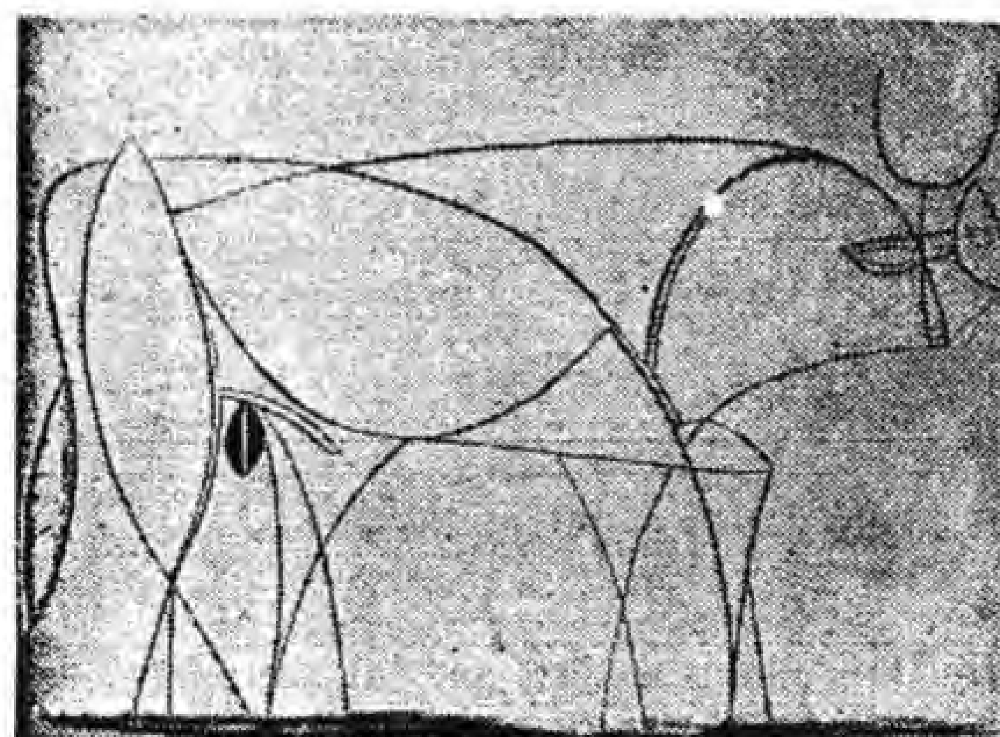
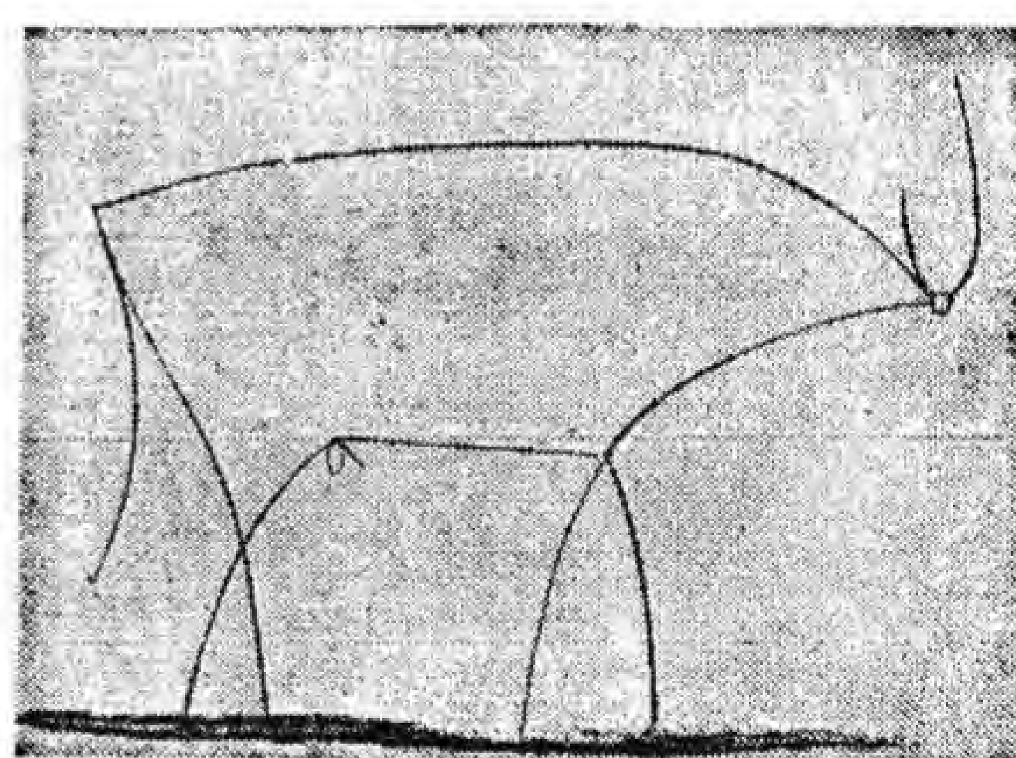
"Es cierto que con este procedimiento el empleo de colores es muy limitado", dice Sarduy. Falso, es donde más posibilidades existen. De tirarse en imprenta estaría limitado: porque a tanta cantidad de color así el número de planchas; pero tirada en prensa de mano, o a mano, la misma plancha es vuelta a trabajar después de la primera tirada (hecha en un color *pla*, o plano) y la única dificultad reside en que el grabado debe ser planeado con anterioridad a las tiradas. Inclusive se puede hacer algo que Picasso no hizo: hacer reservaciones para dos o más colores en una plancha y en la misma tirada por medio de patrones.

Copio de Sarduy: "En un grabado donde el tema es un paisaje... el cielo es entintado en blanco y tirado". No veo por qué agregar esta dificultad de la tinta blanca cuando este color lo facilita el blanco del papel donde se imprime. Y en el caso de extintar en blanco es obligatorio que previamente se haya hecho una o más tiradas en otros colores para poder sobreimponerle el blanco que busca un efecto con los otros tonos. De no ser así no tiene sentido. Cualquier grabador lo sabe.

Sin embargo, lo que sí es una innovación de Picasso, en lo que a limitación pueda tener la litografía, está en la serie de los toros sacados de una misma piedra que comenzada por un ligero esbozo en la primer tirada, sigue redibujando la piedra, variando el dibujo anterior sobre el primer dibujo, unas veces agregando y otras quitando, haciendo la segunda tirada entonces; volviendo a redibujar para la tercer tirada, y así sucesivamente. Este es un ejemplo de una serie que utiliza una misma piedra y que ha sido planeado con anterioridad a su desarrollo. Es una lástima que Geiser y Sarduy no remitan su asombro a este procedimiento y no a otros ya conocidos.

SERIE DE LOS TOROS

Litografía de Picasso

La litografía se trabaja en una piedra **preparada** de antemano. La piedra es calcárea y su procedimiento se basa en el antagonismo del aceite y el agua. Sobre ella se dibuja con materiales grasos: lápices, tintas y creyones, con ayuda de una aguja y de una cuchilla o raspador, las cuales utilizó Picasso para las sucesivas variaciones. Se dibuja sobre la piedra y, al terminar, se procede a preparar ésta para su impresión mediante un preparado de ácido nítrico con goma arábiga. Después de un tiempo medido en horas se limpia la piedra con aguarrás, se moja, se entinta y a imprimir.

La litografía es el último de los procedimientos del grabado. Surgió a mediados del siglo pasado y, como nota curiosa, se practicó casi al unísono en Cuba. La litografía no es en realidad grabado, sino un método de impresión: porque sobre la piedra no se graba, se dibuja. Grabar es hender, herir, segregar, restar materia con útiles punzantes o cortantes sobre materiales duros o semiduros. La litografía es llamada grabado de superficie, de la misma forma en que la madera lo es en relieve y el metal en hueco. Sin embargo, hay que aclarar que la piedra también se puede grabar, aunque no es lo corriente hacerlo. Fue el método preferido para grabar por los pintores impresionistas. Todos los carteles de Tolousse-Lautrec son litografías.

1) Primer estado o tirada. Una versión del toro es dibujada sobre la piedra. El procedimiento empleado es tinta con pincel.

2) Segunda versión. Sobre la misma piedra y aprovechando el mismo dibujo se reestructura y se reforma la apariencia del toro enriqueciéndola con texturas a base de líneas cortas y de efectos de claroscuro que robustecen el volumen de la figura.

3) Siempre sobre la misma piedra y el mismo dibujo se planifica al toro en triángulos geométricos (líneas blancas), producidas por el raspador o cuchilla que cambian la estructura exterior del animal mediante raspados. Nótese cómo la cabeza ha sido modificada con excepción de los tarros y orejas.

4) La silueta del animal se ha cambiado al ser reducida. Algunas texturas interiores (zonas oscuras dentro de los triángulos), no han variado. La cabeza ha sufrido cambios definitivos. La cola permanece casi igual con relación a las figuras anteriores.

5) Algunas texturas aún permanecen y algunos trazados de líneas geométricas. La forma, sin embargo, cambió mediante el raspado de la cuchilla. Obsérvese cómo Picasso amplía el espacio y simplifica la figura, partiendo de lo natural conocido y pasando por diversos estilos que resultan en conjunto una expresión muy personal. En sentido general la figura 1) pudiera sugerir un Giotto por el hecho de usar las sombras como masas de color sin claroscuro; la 2), más realista, pudiera parecer el dibujo apretado y gráfico de Leonardo; la 3), las inquietudes geométricas del Renacimiento y el cubismo, su lógica secuencia; la 4) se nos antoja una síntesis del arte negro y griego. Obsérvese en las líneas de la cabeza el ojo griego y la nariz africana. Ya en la 4) son más notables las adiciones. Elimina la cabeza y el rabo de las anteriores.

6) Se le hace un nuevo perfil al toro. La cabeza anterior se circunscribe en nuevo contorno, con gran influencia africana. Los planos oscuros son aún los del toro número 2. Es la última vez que aparecen y en lo adelante serán eliminados. Exagerar, eliminar y disminuir son las tres grandes reglas del arte.

7) Nos acercamos ya a los primeros balbuceos del hombre primitivo en el arte. Todo va constriñéndose a su mínima expresión: la línea. Algunas de las líneas que en la figura anterior eran blancas, por razón de los negros de las texturas y que Picasso respetó, son ahora negras. No se puede dibujar un toro con menos líneas.

8) Pero sí se puede. Hemos vuelto a los orígenes del hombre en el arte. Este último toro parece extraído de las cuevas de Altamira. Seis líneas y dos círculos le bastaron a Picasso. La morfología se ha reducido al mínimum. ¿Es este el principio o el fin, de las formas? Podemos recorrer la serie a la inversa comenzando aquí. Esta última figura es, en verdad, la estructura. De acuerdo con las últimas discusiones estéticas de si el arte va de la estructura a la forma o de la forma a la estructura, Picasso responde: Las dos son válidas, se puede ir tanto de la una a la otra.



1



2

Este es el conocido y aceptado hasta hoy como el más antiguo grabado en boj (madera), de que se tiene noticia, en la cual prima un concepto estético. Existe otro cuyo tema es una crucifixión que le discute antigüedad. Su fecha se remonta a 1400 y denota ya cierto progreso y depuración de forma y estilo, pues la línea mantiene cierto ritmo, redondez y blandura, que es lo contrario a la característica angulosa, dura y recta de los anteriores.

2

Grabado en madera de Francisco Javier Báez, primer grabador cubano.

3

José de Guadalupe Posada, mejicano, llamado por muchos el Goya de América. Este grabado es una zincografía, procedimiento que deriva del "guillotage", por razón de que el inventor lo fue Fermín Guillot. Este procedimiento permitió a Posada hacer unos veinte mil grabados en treinta años. Posada representó la vida y tragedias cotidianas del pueblo mejicano.



3



4
Retrato del Emperador Maximiliano, por Alberto Durero, alemán. Este grabado es de uno de los tres más grandes grabadores que aún no han sido superados en maestría.

5
"Crucifixión", aguafuerte de Rembrandt, holandés. Otro de los tres grandes grabadores de todos los tiempos. El aguafuerte es uno de los procedimientos del grabado en metal.



6



6

"Aguarda que te unten". Grabado en metal al aguatinta y aguafuerte de Goya, español, quien completa el triunvirato de los grandes grabadores de Occidente.

7

"Lo siento, pero no se permiten perros", litografía de Doumier, francés. Este tipo de grabados le costaron prisión a Daumier por atacar las costumbres de la sociedad corrompida que le rodeaba. Igual hizo Goya al atacar la política de su época en los "Desastres de la Guerra".

8

"Escena de Guerra", linóleum de Mariano Paredes, mejicano.

9

"Abstracción", al aguatinta en cobre, de Alberto Plaza, pintor y grabador catalán.





8



10



11



12

10

"Tejedoras", detalle de un grabado en madera a color de Utamaro, japonés. La escuela japonesa de grabado tiene características propias que la diferencian de otras culturas. Tan marcadas, que van de lo estrictamente técnico y expresivo hasta las más elementales condiciones estéticas. El grabado japonés, es siempre en madera. Plano, simple y decorativo de expresión; y en cuanto a la técnica difiere del occidental por ser realizado preferentemente a cuchilla. Otra diferencia es que son impresos en colores al agua y sobre un papel especial, de arroz principalmente, que da textura al grabado distinta del occidental. Se empleaba para decorar abanicos, o se colgaba en las columnas de las casas, tarjetas de felicitación y otros usos populares. En realidad retrataba la vida cotidiana del Japón y era comprado por el pueblo a precios muy bajos. Las clases altas lo rechazaban. Esta escuela de grabado llegó a influir en los pintores impresionistas.

11

"Furúna", uno de los diez discípulos de Buda. Detalle. Grabado en madera de Munakata, artista japonés de la escuela moderna. Mantiene una riqueza en la forma lineal, y en los blancos y negros. Es como si uniéramos las técnicas de los maestros Masserell y Maillol. En el fragmento se nota la importancia de la composición y la fuerza dramática. Sin dejar de ser un grabado japonés la influencia occidental es notable.

12

"Esta tierra nuestra", grabado de Carmelo. Es, quizás, el primer grabado a buril hecho en zinc. Representa el ansia del campesino en defender su tierra. "Lleva tu terruño en la palma de tu mano", decía Martí. Esta versión es a linea. Hay otras dos más, una en gris y negro y otra en rojo y negro con dos planchas cada una, realizadas a buril y aguatinta.



La mar violeta añora el nacimiento de los dioses ya que nacer aquí es una fiesta innombrable.

José Lezana Lima

José Lezama Lima no necesita presentación, pero sí explicación. Ha sido el poeta de más aliento aparecido pocos años antes del 40 y de vocación mejor mantenida; ha sido, como era de esperarse, el más atacado.

Va para cerca de veinticinco años que Lezama escribió su "Muerte de Narciso" provocando un movimiento poético sin precedentes en nuestra historia. La poesía trascendió por primera vez en discusiones provocadas por ella misma en ley causal, porque solamente nos mueve al frenesí el amor que ella provoca, o su reverso el odio, que es lo inverso del amor. El poeta adquiere así la dignidad ancestral de ser odiado y amado: la extraordinaria condición de no ser indiferente a la vida cotidiana en aquella época de años tan fríos, donde la politiquería señoreaba en su presencia y donde las batallas se daban por posiciones burocráticas; época en la cual la poesía se encontraba olvidada en el ángulo obscuro del salón.

Lezama introduce algo vital en nuestra Poética; introduce la poesía misma cuando esta se aplicaba al mármol, la rosa, o la sociedad. Con excepción de unos pocos poemas —este es uno de ellos— toda su obra es referida a la poesía en sí y a su realización en el poema, este "lebrel ligero y dividido" en versos, sus anillos y fragmentos", que en ritmo desobediente se enemistan con el tiempo buscando la eternidad. De ahí la dificultad de entenderlo vía racional que recorre sus versos en deletreo vulgar. El hecho de referirse constantemente a la poesía, lo imposible de definir, crea una imposibilidad que prolifera infinita de poema en poema, rompiendo la lógica del lenguaje, ya que la lógica no nos puede decir qué cosa es la poesía ni tan siquiera tratar con ella.

Una de las acusaciones hechas a Lezama es la de ser poeta de minorías. No voy a discutir esto, pero sé que no es la primera vez que este epíteto se les endilga a los poetas más importantes, siempre. He observado que los poetas e intelectuales de más popularidad en nuestra época han surgido de grupos o actividades minoristas. Acusar a Lezama es no abrir los ojos. Jamás en nuestras letras tuvo un poeta más seguidores y discípulos sin proponérselo, ni fue tan admirado por los que le conocieron personalmente; ni jamás se discutió tanto el idioma que usaba, ya que el castellano con Lezama sufría extraños temblores y resurgimientos.

La criollidad del poeta es profunda. Lezama es un habanero sempiterno que ha hecho de nuestra capital lo que Goethe de Weimar, habiendo publicado cuatro revistas con un sueldo escaso. La última, ORIGENES, se mantuvo por diez años y cesa al concluir su destino, porque diez años de existencia son suficientes para una escuela literaria. Las revistas no se hacen con dinero, dice Lezama.

Con la excepción de Nicolás Guillén es Lezama el poeta más conocido y considerado en el extranjero. Cuando lo veo peregrinar todas las mañanas rumbo a su escritorio como un vulgar oficinista, me estremezco.

Muchos detractores ha tenido el poeta ebrio de belleza y cubanidad; de cubanidad, porque un hombre que ha recogido el fruto de los insultos y del frío durante años en su Isla no dice que "nacer aquí es una fiesta innombrable" si no estuviese saturado amablemente por los poros de su paisaje. Muchos detractores ha tenido Lezama; pero ninguno lo ha hecho mejor. Ni tan siquiera igual.

Oscar Hurtado

El CoChe MUSICAL

En recuerdo de Raimundo Valenzuela y sus orquestas de carnaval

José Lezama Lima

No es el coche con el fuego cubierto, aquí el sonido.
Valenzuela ha regado doce orquestas en el Parque
Central. Empacho de faroles frigios, quioscos caricioso**s**
de azul franela, mudables lágrimas compostelanas.

Saltan de la siesta y alistan la cintura,
para volar con las impulsiones habaneras de la flauta.
La flauta es el cordel que sigue la cintura en el sueño.
La cintura es la flauta destapada por las avispas.

Como un general entierna el vozarrón y regala cigarros
en las garitas, Valenzuela recorría las marcas zodiacales.
Cada astro enseñaba su orquesta en una mesa
de casino, Valenzuela las poblaba de azúcar.

Azúcar con sangre minuciosa, toronja con canela combada,
azúcar lapislázuli. En alevosa sopera la profecía.
Con su costillar juvenil, su levita no necesitaba del tafetán,
no avisaba saltando desde su coche, haraganeaba en comando de
(música.

Se detenía con los gaiteros, con los planchadores de ceniza.
Al desgaire rendía la clave secreta, las ofertas.
Le enseñaban la muestra de un pantalón centifolio,
con la tela en el oído, reconocía la tela inconclusa.

Carita de rana, el gobernador, Segismundo el vaquero,
entraban al bailete con las nalgas de cabra,
con retorcidos llaveros mascados por los perros.
Una candela, un balazo, y el tapabocas, daban luna en las redes.

Por los alrededores del Parque Central, las doce orquestas
de Valenzuela. Cuatro debajo de cuatro árboles.
Otras cuatro en el salón de lágrimas compostelanas.
Tres en esquinas resopladas. Una, en el uno de San Rafael.

Ya decía el sofoco, la brasa que alumbra los juncales,
el mamoncillo en piel de un río mal entrado,
el costillar juvenil con las bandas fúnebres del **tafetán**.
Despertaba, saltaba a otra orquesta, como en un trapecio.

Entre su amanecer y el sueño, la orquesta como un **majá**.
Lo que él dice está escrito en una columna que suena.
La columna que cada hombre lleva para pescar en el río.
Ay, la médula como un relámpago aljofarado, también aljamiado.

Cuando se apaga una orquesta, llega el costillar de refuerzo.
El da la clave para la otra pirámide de sonidos.
En lo alto un guineo, un faisán. Una estrella
en la esquina de un pañuelo regalado por la querida de White.

El Dragón, el Bombín, gritan las baldosas ahogadas,
que como un mortero restriega la cera pinareña.
El cornetín pone a galopar las [illegible]itas piruleras,
se derriten cuando el oboe las [illegible] con su punta de pella.

El fiestero, quinceabrileño de [illegible], descorrió las sábanas,
lo sudaba la trinchante corch[illegible]loba de espuma.
Como cuando en el terraplén de la playa seguía una gaviota.
Salía del sueño y el pitazo de [illegible] lo balanceaba sobre el mar.

El trompo que lo azucara, es el que lo remoja,
todavía está incongruente para llevar su columna al río.
Mira el anca y se confunde con el anca del caballo.
El anca de las ranas lo interesa como al rey vegetal.

Lo cogen de la mano para llevarlo a la tromba orquestal,
pero llora. La tromba es un [illegible] donde el niño tira del rabo
de la salamandra plutónica, detrás le tapa los ojos
con piedras de río, con piedra [illegible]jereada.

Mira, mira, y lo barrena un [illegible]sés;
toca, toca, y un andruejo lo [illegible]cha de agua.
Gruñe como un pescozón recibido en la sangría del espejo,
cuando va a pegar, una car[illegible] lo maniata con su tirabuzón.

Como una candela que se lleva un coche,
Valenzuela restablece los números mojados.
Un antifaz alado ahora lo transporta, a las lágrimas compostelanas,
y con el ritmo, que le imponen [illegible]uro, le quita piedras a la sangre.

Va descubriendo los ojos que se adormecen para él,
la piel que suda para romper lo áspero del lagarto,
que mira desde las piedras un [illegible] caído del planeta.
El lagarto que separa las piedras pisadas por un caballo con tétano.

El coche con la candela avivó el almohadón marmóreo,
después la mano que lo llevó a la tromba a la nube.
Salía del sueño al remolino, del remolino al río,
donde la nutria del rey lavó los pañales egipcios.

Los números mojados no es alusión al impar pitagórico,
sino que corrieron a un portal al llegar la mojadita.
Cuando pisoteó el antifaz, era el final del río.
Sangraba desnuda en un caballo de circo.

Le prestó al caballo un cayado de maíz y erizo,
el caballo lo empujaba con sus patas, como una bandurria
rota es el comienzo del domingo del payaso,
verde y negro, cerámica clásica china, historiada por el equilibrista.

Aquí el hombre antes de morir no tenía que ejercitarse en la música,
ni las sombras aconsejar el ritmo al bajar al infierno.
El germen traía ya las medidas de la brisa,
y las sombras huían, el número era relatado por la luz.

La madrugada abrillantaba el tafetán de la levita de Valenzuela.
La pareja estaba ahora dentro del coche que regalaba los avisos pitagóricos.
La candela también dentro del coche nadaba las ondulaciones del sueño,
regidas por el tricornio cortés de la flauta habanera.

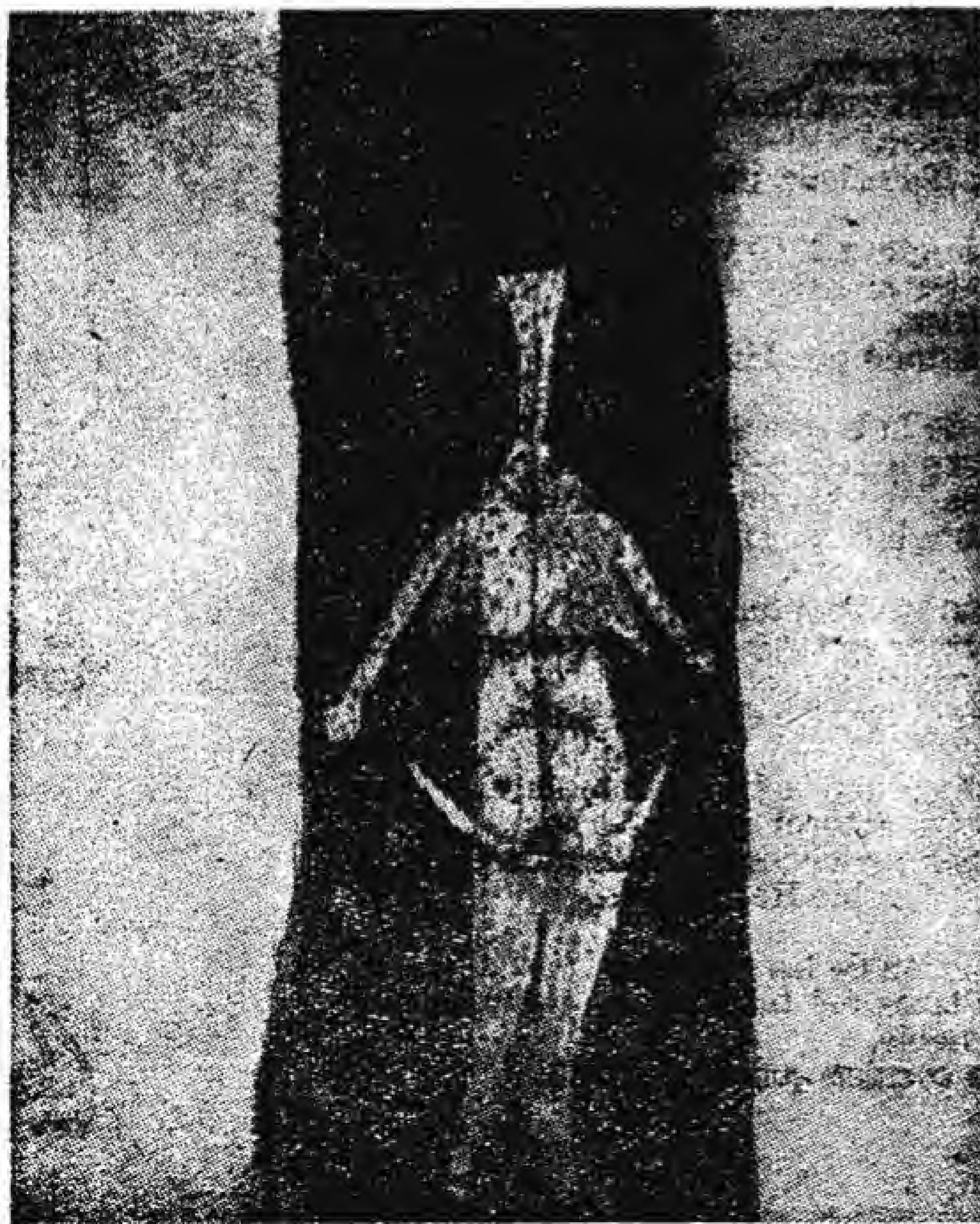
La pareja reinaba en lo sobrenatural naturalizante,
habían surgido del sueño y permanecían en la Orplid del reconocimiento.
Colillas, hojas muertas, salivazos, plumones, son el caudal.
Si en el caudal ponían un dedo, inflado el vientre de la mojadita.

Después de cuatro estaciones, ya no iban a la prueba del remolino.
El salón de baile formaba parte de lo sobrenatural que se deriva.
Bailar es encontrar la unidad que forman los vivientes y los muertos.
El que más danza, juega al ajedrez con el rubio Radamanto.

En la espalda del oso estelar la constelación de los gaiteros,
pero la flauta habanera abreviaba los lazos del tafetán.
Es el mismo coche, dentro un mulato noble.
Saleda largamente, en el incendio, a la cornisa que se deshiela.



Cerámica *peruana de la pintura Mochica*



Pintura en *corteza de los aborígenes* ***australianos*** *(contemporánea)*



Cerámica de los indios Pueblos de la América del Norte

Reflexiones sobre las Artes Primitivas

A través de las ediciones de arte, de la reproducción en color de las recientes excavaciones arqueológicas, la cultura visual del hombre se ha ido expandiendo. Hoy podemos imaginar la grandeza de la pintura griega a través de la reproducción de los pequeños dibujos, verdaderos frescos en miniatura, de las cráteras y lesitos de la antigüedad.

Para ilustrarnos sobre la pintura del antiguo México no nos bastan los frescos de Bonanpak, necesitamos reproducir el fragmento policromado de cerámica Maya y el mosaico de plumas Azteca.

Cualquiera biblioteca se puede enriquecer con libros sobre pintura Bizantina, pintura rupestre del Sahara, pintura sobre corteza de los aborígenes australianos, escultura de las Nuevas Hébridas, etc.

Es enorme el acervo plástico que ahora se pone a disposición del hombre culto y curioso. Establecemos relaciones y similitudes entre artes de diferentes culturas y separados en ocasiones por miles de años.

Una escultura prehistórica japonesa Haniwa, puede tener un sorprendente parentesco formal con aquella figurilla de barro cocido Chibcha colombiana, o con aquella cabeza mexicana con tres perforaciones rituales, con un origen ceremonial diferente, pero que pueden coincidir con el capricho del artista que las hizo necesarias en la escultura Haniwa.

Artes que hasta hace poco se consideraban del campo casi exclusivo de la antropología, artes llamadas "primitivas", —porque son la expresión plástica de culturas de poco desarrollo técnico, incompletas y gene-

ralmente sin expresión escrita— han sido redescubiertas, ennoblecidas, han pasado del museo etnológico, donde sólo eran consideradas como objetos originales y de divertido sabor, que servían más para explicar el transcurso del hombre en la tierra, que a provocar el placer estético, al museo de arte donde se nos presentan aislados y convenientemente iluminados y destacadas en su intrínseca belleza.

Es casi innecesario decir que no hay relación directa de calidad entre la obra de arte y la evolución de la sociedad que la determina.

Es decir, a mayor grado de evolución técnica no corresponde necesariamente mayor calidad artística.

Nuestros conceptos visuales han evolucionado considerablemente. Estimamos escultura una máscara Zepick, que utiliza un cráneo y lo cubre de barro pintado, o un hacha ceremonial de los mares del Sur o uno de esos tótemes de la Colombia Británica.

En el campo pictórico tenemos aquellas composiciones que realizan los indios Pueblos con arenas de diversos colores y que no tienen más vida que la que les concede un rito, que ordena su destrucción a la hora del crepúsculo.

Observemos el seco y desolado paisaje del Perú en la región Nazca. Son tierras calcinadas que desde el primer día de la creación no han conocido las lluvias. Las huellas de un automóvil quedarán allí marcadas para la eternidad. En estas regiones prosperó hace mil quinientos años una de las civilizaciones que produjeron algunas de las más grandes realizaciones artísticas del hemisferio americano.

Esta civilización Nazca realizó pactos solares y astrales que se tradujeron en enormes y extraordinarios diseños de pájaros y monos y herméticas geometrías, incisas en la arena del desierto, que recorren por algunas millas todas las depresiones del terreno.

Ninguna civilización había pensado nunca antes, ni después, hacer del paisaje, de la geografía, el medio para fijar sus exploraciones astronómicas y de marcar una voluntad de creación artística. Son los tejidos arqueológicos peruanos milagrosamente preservados en estos desiertos, los que mejor testimonian de aquella voluntad de trascender al mero objeto.

Al plantearse complejos problemas de composición y color, los tejedores peruanos iban a lo más profundo de la búsqueda plástica. Solamente el medio era diferente. No se pintaba, se tejía, o se recortaban plumas que al aplicarse una junto a la otra, provocaban extrañas vibraciones de color, de una morbidez y una calidad táctil, que difícilmente podían obtenerse por otros medios.

Muchas de estas artes "primitivas" dan origen a nuevas experiencias de nuestros artistas contemporáneos.

Recordemos la enorme influencia del arte negro en Picasso y todo el movimiento cubista.

Otras veces son simples analogías determinadas por actitudes espirituales similares.

Bernard Berenson por ejemplo ha querido ver el fenómeno del miedo en aquellas épocas cuyos medios de expresión plásticos tienden al abstraccionismo. Conocida es también la influencia de la escultura mexicana y su sentido del espacio en Henry Moore. Una parte importante de la obra de Paul Klee traduce de su conocimiento de las antiguas esculturas de América. La pintura de un Kandinsky y de un Mondrian tienen antecedentes en el rigor abstraccionista Inca.

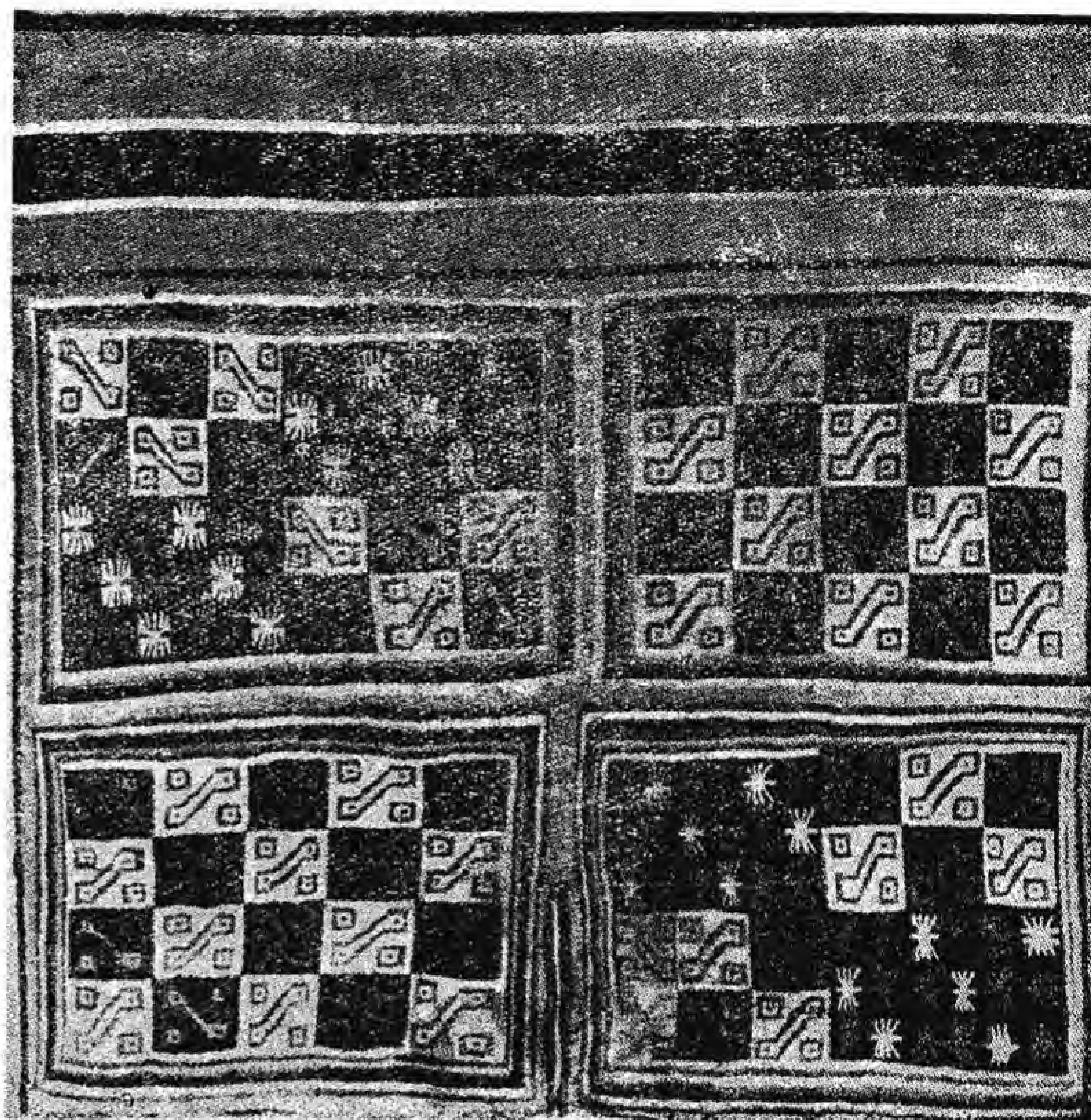
Muchas veces se ha querido dar un sentido nacional a la utilización de ciertos motivos formales y vemos pintores en nuestra América que se reclaman de Incas o de Aztecas, por el mero hecho de utilizar una simbología americana. Nos parece un profundo error.

Estos elementos formales son capital universal, el único elemento nacional es la emoción con que se interpretan. Creemos en una emoción mexicana, en una emoción andina.

Pero éstos son imponderables que solamente el artista ha de fijar.

No están escritos, no nos preceden.

hugo marín



Tejido precolombino de la cultura inca



Máscara de los esquimales de Alaska

a partir de cero





EURISPICLES DUMONT

autor de televisión

Por Osvaldo R. Rodríguez

Desde muchacho estuve soñando con ser "alguien". Tener un nombre acústico. Tener fama y tener dinero. Rodar un convertible amarillo y vestir como lo hacía Brummell. En la pequeña escuela de mi barrio casi nunca las notas sobresalientes eran para mí precisamente.

—Tienes la cabeza llena de basuras— me decía mi eficiente maestra.

—Llevas en esta misma aula tres cursos y a veces pienso que nunca vas a salir de ella! —repetía.

Así pasaban mis días de escolar en la intrascendente tranquilidad de aquellos ámbitos tan conocidos y tan repasados.

Enterados mis padres de mi negligente apego por los estudios, hicieron éstos algo así como una especie de iguala con el profesor Rosquete; hombre éste flaco que trataba de parecer elegante, enérgico y para colmo erudito. Era maestro por vocación y aplicaba sus conocimientos sin metodología. Pero enseñaba. Su ventaja era que sabía más que yo.

Enérgico no creo que realmente lo fuera, por cuanto, cuando hablaba su mujer, él no podía ni proferir palabra. Su elegancia no pasaba de ser una ridiculez, casi inadvertida en su ambiente pueblerino.

A pesar de todas esas cosas el "profesor" tenía su fama y a ella debió la gracia de que mi padre contratara sus servicios. Debía él instruirme lo suficiente para que yo adelantara en mis precarios conocimientos de la Gramática; la Geografía; la Aritmética etc. ¡La gran empresa! —pensaba yo.

Debía yo acudir a la escuela pública en sus dos sesiones y acudir a las clases nocturnas del profesor Rosquete.

Con tantos esfuerzos y tantas reprimendas no había más remedio que asimilar. Al fin me deshice de mi eficiente maestra y de mi "erudito profesor". La segunda enseñanza me pareció más fácil por que la hice con la cooperación de una alumna que era una lumbrera y que me tomó bastante afecto. Nos hicimos novios.

El viejo me mandó "pa labana". Ingresé en el Instituto. Cursé el primer año de bachillerato.

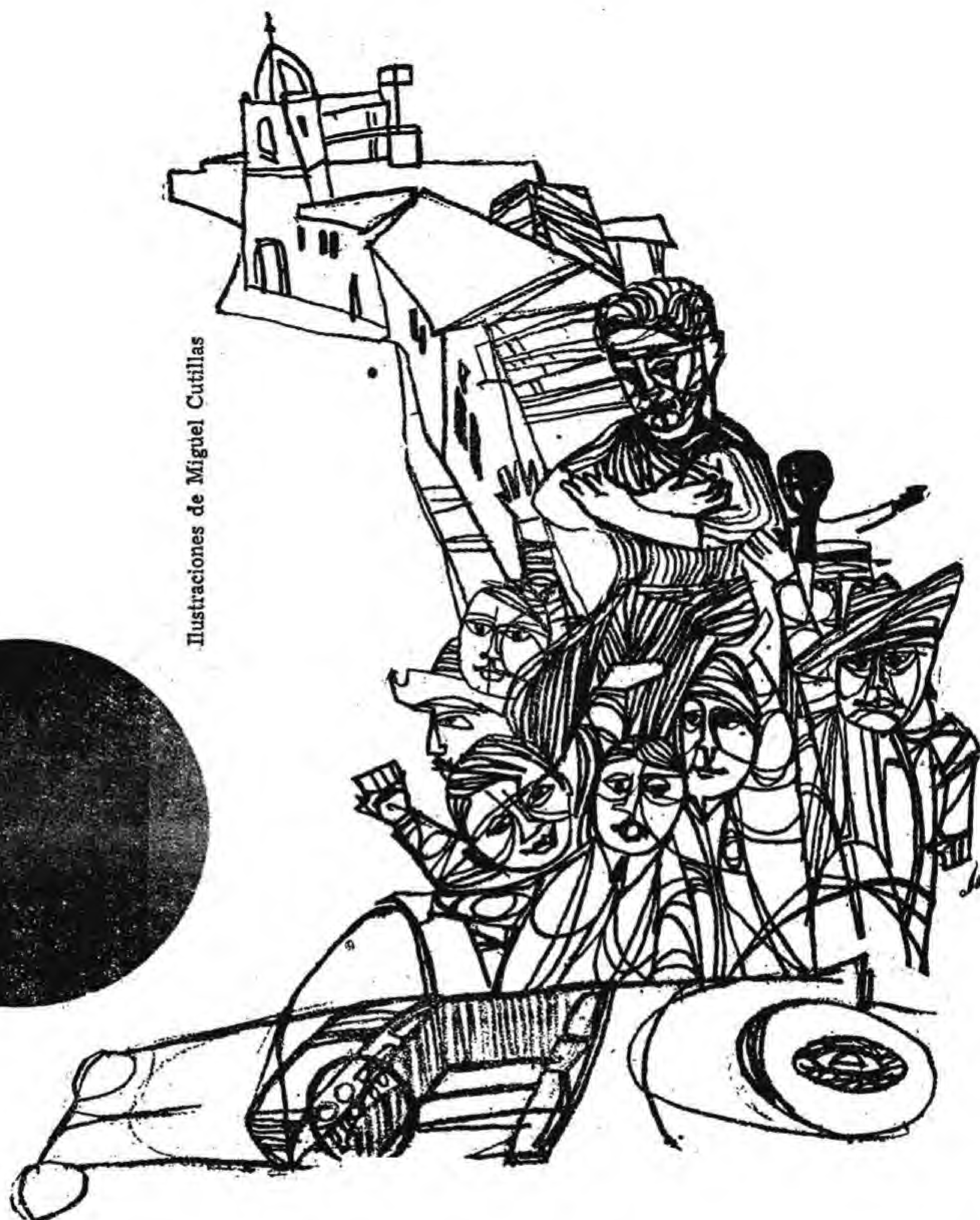
Mi madre murió —la pobrecita— y mi padre cerró la tienda. No recibí ni un peso más y tuve que dejar los estudios.

Busqué trabajo. Fui sirviente en casa de un senador. Fui chofer de una viuda rica. Fui tarugo de un circo. Vendí seguros de vida y por último fui portero en una estación de Radio.

¡Cuánto hace uno por superarse! ¿Y mis sueños? ¿En qué recodo de esos caminos dejé tirados mis sueños? ¡Aún después de todo yo seguía soñando con cambiarme el nombre, con rodar un convertible amarillo y vestir naturalmente, como lo hacía Brummell!

Fui portero de la estación de Radio





Ilustraciones de Miguel Cutillas

hasta un día. El actor que hacía el papel de Rin-Tin-Tin en unos episodios proyectó su bicicleta contra una guagua y no pudo llegar a la estación. El productor del programa se acordó de mi. El me indicaría cuando tenía que ladrar. Lo hice bien porque después fui incluído en otros programas.

Viendo a mis compañeros actuar, pensé que yo también podía ser artista. Me matriculé en una academia de arte dramático y estudié cuanto pude.

Hice mil esfuerzos y logré algunos papelitos sin importancia.

¡Y llegó la Televisión!

En un día aquellos antiestéticos studios se transformaron en preciosos sets. Ahora el programa no era sólo para oir. Ahora no podrían galopar los caballos con sonidos de utilería. Ahora el perro tenía que ser un perro con colmillos y todo. Seguí con mis afanes y convencí a muchos de que realmente yo era un artista. Hice de negrito, de mayordomo y fui sepulturero en una novela donde las gentes morían por placer. Este programa logró un alto promedio en el último survey y esto representó un triunfo hasta para el enterrador.

Un día en casa mientras repasaba un scrip se me ocurrió una idea. ¡Una idea amarilla! ¡Maravillosa! En ella estaba cifrada mi aspiración. ¿Por qué yo, en vez de leer estas porquerías no las escribo?

Recordé que era actor y me puse "en carácter". Me encerré en mi cuarto y abrí una ventana que ofrecía una espléndida vista de un paisaje marinero. Encendí un tabaco y me puse mis espejuelos de monturas de carey. Me vestí descuidadamente. Comencé a escribir. En realidad no tenía idea de lo que debía hacer.

Recordé a Don Miguel Cervantes y a su Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Recordé a Víctor Hugo y a su "Miserables". Recordé a "Hamlet". Pensé en la "Divina Comedia"... pensé que debía abandonar mi propósito.

—¿Y mi convertible? —pensé. —¡Inténtalo! —me dijo él con su boca niquelada mientras sus ojos relucientes de unidades selladas me miraban implorantes. Proseguí.

Sonó el teléfono y contesté que Rufino Moya no existía ya. Por supuesto que Rufino Moya era yo en persona, sólo que ahora estaba caracterizando a Eurispicles Dumont, autor de Televisión. Mi verdadero drama había comenzado y no terminaría ya.

Llené interminables hojas de melosas frases y abominables sandeces. No faltaban los nombres raros ni los apellidos exóticos. Ni los consabidos complejos del linaje, la alcurnia y la casta. Un ejemplo: En "El Pecado de la Ninfa Trashumante" la heroina del cuento llamada nada menos y nada más que Ofelia Concepción de los Palacios y de la Fuente Ambarina increpa a su primo pretendiente Carlos Augusto Teón y Roque, Conde de la Navaja sin Filo de esta forma: ¡Oh, mi adorado conde y primo Carlos Augusto, cuánto gusto me da verlo! ¡Seguramen te viene usted a participarme la fecha de nuestras bodas! ¿No es cierto? —¡Así es, querida! Aunque también traigo interés por conocer a cuánto asciende vuestra dote. Recuerde usted que las finanzas y el amor son compatibles.

Para ejemplo es bastante. Después escribí "La virgen Adúltera" que resultó un éxito por los enredos de que se componía: allí nadie sabía el origen de su árbol genealógico a pesar de ser todos personas linajudas. Aquí fue adúltero hasta el cartero, quien resultó ser padre de la sobrina del mayordomo y hermano del dueño de la casa.

Fui laureado por la Asociación Regional de Escritores y esto fue ya el inicio de mi ascenso a la cumbre de la inmortalidad.

Ya me vestía como antes lo hacía Brummell. Ahora todos me llamaban por Eurispicles Dumont y ya rodaba un convertible amarillo. Había soñado y ahora estaba viviendo mi sueño.

¿Cuánto he ganado? Lo ignoro... o a veces pienso que temo saberlo.

Hace poco fui a mi pueblo. El viejo casi no me reconoció.

El sigue aferrado a su terruño y allí morirá seguramente.

Tan pronto me vieron llegar los vecinos se me echaron encima. Estaban orgullosos de mí: de Eurispicles Dumont, Autor de Televisión.

Salté a mi convertible como lo haría un cowboy sobre su caballo y me alejé hacia mis predios.

Al despedirme del viejo vi en su mirada como un reproche y en sus labios algo así como una frase. Solo él sabía que bajo aquella personalidad estrambótica y bajo aquel nombre rimbombante, quien guiaba aquel convertible amarillo, era su hijo Rufino Moya.





Simón

por arnaldo pérez

Ilustración de Héctor Molné

—Ya lo afeitaron?

—Cómo, dijo Simón confundido.

—Que si quiere que lo afeite.

Hubiera querido explicarle que él no tenía pelos en esa parte, pero su timidez de siempre se lo impidió.

Por eso dócilmente, se acostó boca abajo y esperó pacientemente a que ella comprobara por sí misma lo innecesario de su proposición.

El joven médico se aproximó y por el "alabao" que lanzó Simón dedujo que era pinareño, y le produjo cierta satisfacción que el médico se asombrara de su caso, pero no cesaba de temblar y sudar frío imaginándose que al primer piquetazo todo saltaría hacia el techo y de antemano se avergonzaba de la posibilidad de estropear la bien cuidada consulta con su sangre y su pus.

—¿Dolerá mucho? le preguntó al médico que seguía sin inspirarle mucha confianza y agregó —por favor, póngame mucha anestesia.

El médico, diligentemente, aplicó éter al glúteo derecho de Simón y le informó que le pondría anestesia "aunque no va a coger mucho".

El corte realmente no le dolió, pero sí sufrió bastante cuando el médico comenzó a sobar los bordes de la herida.

Sentía el líquido tibio y abundante corriéndole por el costado y hacia el bajo vientre, lo cual le desagradó en extremo.

Entonces pensó en las horribles mechas y recordó que su hermana Celia, en una situación similar, gritaba tan fuerte que se le oía por toda la Calzada del Cerro cuando le cambiaban las mechas. —Por favor, no me ponga mecha, cualquier cosa, pero mecha no, doctor.

—Le pondré un drenaje, entonces.

—¿Y eso, qué es? ¿Duele?

—Todo duele, amigo, le contestó y mostrándole unos tubitos plásticos le dijo —esto es el drenaje.

La introducción del mismo fue bastante dolorosa y ya Simón se sentía desfallecer.

Cuando se puso de pie, titubeó un instante y comenzó a cojear, oportunidad que aprovechó el médico para decirle —que no le había hecho nada en la planta de los pies.

El chiste evidentemente llevaba la intención de darle ánimos, pero Simón sintió un deseo enorme de mentarle la madre al galeno, lo que por supuesto y tratándose de alguien como Simón, se abstuvo de hacer.

En el trayecto hacia el hogar Simón pensaba cómo su vida siempre se complicaba gratuitamente, de un modo u otro y casi en todos los casos por no poder decir que no a tiempo.

Un mes antes, en Diciembre, la sinusitis, viejo achaque que creía desaparecido, comenzó a molestarle de nuevo y su mujer inmediatamente decidió que lo mejor era inyectarle penicilina pues ella sabía de "una señora que con tres millones se la había quitado".

A Simón no le gustaba la idea de inyectarse, pero por evitar una discusión accedió, una vez más.

Su mujer lo inyectó y Simón tuvo que admitir que no sintió el pinchazo. Eso fue a las doce del día de hoy. A la mañana siguiente Simón comenzó a sentir un escozor por todo el cuerpo y a las diez de la mañana tuvo que pedir permiso para irse del Ministerio, pues ronchas, como picadas de mosquitos de a metro, cubrían sus extremidades.

En el autobús fue la odisea; por momentos su nuca se fue hinchando y los labios se le abultaban, y el maldito chofer de la ruta 13 iba haciendo tiempo y al parecer nunca llegaría al Sevillano.

Más que nunca le molestaba la explicación que éste le vociferaba a todo el que quería montar —Esta no pasa por el hospital, o ésta no es AltaHabana, a gente que por regla general no iba ni al Hospital ni a Alta Habana.

Cuando llegó a su casa estaba ya en franco estado de desesperación y su estado era tan lamentable que su mujer inmediatamente llamó al médico.

Simón se debatía en el lecho, ya con los ojos casi cerrados y sentía que todo él no era más que una roncha enorme.

En medio de su agonía sintió un pinchazo distinto a los demás. —Es un antialérgico, Avapena, lé informó la voz distante de su mujer.

Las ronchas y la hinchazón fueron desapareciendo en el transcurso de las primeras horas pero Simón se sentía adolorido y preso de unas náuseas continuas que lo obligaron a vomitar tres veces.

Pero al día siguiente, Simón estaba en

el Ministerio, más muerto que vivo, pero allí estaba y a nadie le relató lo que le había sucedido pues ya todos se habían olvidado que el día anterior se había marchado temprano. Simón era tan callado e insignificante que la gente sólo se percataba de su existencia cuando lo tenían delante, y tan pronto desaparecía de su vida dejaba de existir para ellos.

Ardía en deseos de contar a todos los hechos personales del día anterior, pero como no se atrevió perdió su única oportunidad de entablar un mínimo de agradable promiscuidad con sus compañeros de trabajo.

Se aproximaban las Pascuas y Simón no se sentía nada bien. Fatigado y preso de un estado febril continuo, estaba lejanamente consciente de que algo no andaba bien con su organismo.

Mientras tanto, en el lugar de la inyección, iba formándose un endurecimiento rojinegro.

—Está enquistada —le informó a su mujer, y ella se negó a aceptar que una inyección puesta por ella pudiera enquistarse.

—Quizás el líquido, o algún disparate tuyo, le contestó defensivamente.

Simón pensaba que qué disparate se puede hacer con una nalga, pero para evitarse una discusión asintió y no sugirió ver al médico hasta después de someterse al tratamiento de Yodex que le aplicó su mujer, "masajes, no dejarlo sobre la nalga para que no forme pus", comprensas calientes recetadas por su suegra y frías sugeridas por su vecina Rosalía, que aseguraba que las inyecciones se enquistaban de cualquier cosa, hasta por una partícula de polvo en la aguja.

En el Ministerio, al día siguiente del piquetazo, Simón ya no podía con su alma y al mediodía tuvo que volver a solicitar permiso para retirarse.

El drenaje dolía terriblemente y más aún cuando le hicieron la primera cura esa tarde. El malestar era mayor considerando que tenía que sacar turno para el Ginecólogo, ya que el médico cirujano desempeñaba también esa función y allí estaba Simón, sentado entre treinta mujeres que no paraban de hablar y que de vez en cuando lo miraban de soslayo.

En las próximas tres semanas se fue familiarizando con ellas, esto es, se limitaba a escuchar sus conversaciones, aunque nunca participaba en las mismas.

Hablaban de sus operaciones, de sus problemas, de sus hijos y sus maridos, del pobre fulano y la pobre zutana que tan preocupados estaban; en fin de unos familiares perfectos, que sólo se dan en el ambiente rosa de una relación social casual. Las había serias y otras francamente descaradas, que olvidándose de la presencia de Simón hablaban de los problemas físicos más íntimos y hasta hacían chistes a costa de ellos. Una insistía en que estaba "para que me sienten a coger sol y me pongan un jarrito al lado para que orine a chorritos".

A Simón lo aceptaban ya como un hecho consumado pero nadie le preguntaba por qué estaba allí y él ni allí ni en el Ministerio hablaba del asunto.

Ya le habían retirado el drenaje y al mes el cirujano se despidió de él.

Su breve incursión al dolor fue olvidada durante dos semanas y Simón casi era el mismo cuando volvió a sentirse mal y a comprobar que los latidos comenzaban de nuevo en la región glútea.

Esta vez la anestesia "no cogió", y, a pulso, Simón tuvo que soportar el segundo piquetazo.

El cirujano le recomendó que tomase antibióticos y Simón, obedientemente, tomaba las pastillas que le hacían sentirse peor aún.

Rosalía le aseguraba que se estaba quedando sin flora intestinal y que por ello debía tomar mucha leche sin hervir. Su mujer lo obligaba a tomar pastillas antialérgicas, y, los pocos ya enterados del problema de Simón, en el Ministerio, ofrecían soluciones de todo tipo; siendo la más sensata que cambiara de médico, pero ésa hubiera sido una decisión demasiado drástica que ni siquiera se atrevió a mencionar a su mujer.

En la clínica, el cirujano, (uno de los propietarios) quería terminar el nuevo pabellón y por ello había circulado una orden de ahorrarlo todo, desde la medicina hasta los apósitos. Por tanto, la cura de Simón consistía sólo de mertiolato y apósito.

El resultado no se hizo esperar y en Abril ya la situación era alarmante. Un médico, el asistente, opinaba que lo mejor era cortarle "una tajada de melón", el cirujano se negaba a hacerlo, los antibióticos acababan con la flora intestinal de Simón y hacían mella en su economía, los compañeros de trabajo ya enterados del problema, uno a uno, desfilaban ante su escritorio y la pregunta común y corriente del Ministerio era "¿cómo anda Simón de la nalga?".

Este se veía acosado con opiniones y consejos, y no dejaba de sentirse agradablemente vigente. El Ministro mismo ya estaba en conocimiento del problema y miró un día hacia Simón y sacudió la cabeza en mensaje de solidaridad.

En el "extremo sur" del glúteo, de pronto e inesperadamente, comenzó a abrirse una boca de pus y dos semanas más tarde sucedió lo mismo en el "extremo oeste". El cirujano aún se negaba a operarlo y se limitaba a aplicarle sondas dolorosas.

La fiebre de 37 y medio no lo abandonaba y comenzó a faltar al trabajo, por lo menos dos veces a la semana.

Al fin, obedeciendo a la presión de sus compañeros, Simón fue a la Cruz Roja, donde el buen médico Llovet sentenció "fistulización"; el cirujano admitió "fistulización" y el asistente sacudió los hombros y explicó "hay que cortar en forma de tajada de melón".

La sala de operaciones, toda verde, parecía más bien un matadero. Sobre las mesas y el suelo se observaban manchas y coágulos de sangre de las operaciones anteriores. Simón se negó a operarse con anestesia local y por ello lo habían ingresado la noche anterior.

Le explicó el anestesista que era mejor operarlo con raquídea y Simón no sospechó que todo obedecía al plan de ahorro del cirujano.

"La raquídea es magnífica", le reiteró la enfermera —no va a sentir nada, ya verá.

Y Simón se dejó hacer la raquídea.

—¿Siente algo? le preguntaba el asistente al mismo tiempo que lo pellizcaba con las pinzas.

—Sí, siento —aterrado advertía Simón.

El anestesista le comunicaba que era imposible que sintiera algo, Simón alegaba que era su nalga y que sí sentía. A los primeros cortes se puso histérico y por primera vez en su vida le mentó la madre a alguien, en voz alta.

—Que no puede sentir nada, le digo, repetía molesto el anestesista.

—¡Que sí siento!

Al fin accedieron a aplicarle un suero para adormecerlo, pero aún así Simón seguía sintiendo dolor.

—Es sólo la piel exterior, explicaba solícito el cirujano.

—Y qué me importa que sea la exterior o la interior, —me duele!

Los comentarios de las cinco personas que tenía a su alrededor acababan por ponerlo en peor estado. El cirujano se quejaba de no encontrar tejido sano, el asistente le hacía un chiste verde a la enfermera y ésta amenazaba con retirarse si no la respetaba.

Tres horas después, Simón veía avanzar, desde su camilla, a las cosas y a las gentes.

En la habitación lo esperaba media familia y todos comenzaron a torturarlo casi en el acto.

Los dolores eran casi mejor que la quemazón de los desinfectantes y se sentía como una momia, pues estaba prácticamente envuelto en enormes tiras de esparadrapo.

El suero alimenticio parecía no acabarse nunca y la aguja introducida en la vena lo molestaba enormemente.

Nadie parecía hacerle mucho caso, ya que todos estaban enfrascados en conversaciones que no tenían nada ver con el operado.

Las primeras curas fueron bastante dolorosas aunque el enfermero era cuidadoso pues aún tenía esperanza que "le dejaran caer algo".

Al cuarto día, Simón se atrevió a mirarse por encima del hombro, mientras le hacían la cura, e inmediatamente retiró la vista.

Al quinto día el Administrador, muy amablemente le vino a comunicar que tendría que marcharse a casa pues necesitaba las habitaciones. Simón alegó que no podía casi caminar y en un momento de debilidad, sugirió quedarse como pensionista, a lo que el Administrador accedió inmediatamente, eso sí "cobrándole una tarifa especial de cuatro pesos diarios, por consideración".

—Ya, pensó Simón, lo peor ha pasado. Pero todavía le faltaba una experiencia más.

Al parecer la herida no estaba cerrando bien por el extremo oeste pues allí la grasa de su cuerpo estaba formando bolsones que eran muy peligrosos y susceptibles de formar cavidades.

El cirujano le explicó que era necesario cortar la grasa con un bisturí eléctrico, agregando —la grasa no duele, así que no se asuste.

Le colocaron una placa de plomo debajo del vientre y al primer contacto con el bisturí, demasiado electrificado, Simón por poco fue a parar al suelo. Durante cinco minutos de ruegos, malas palabras y gemidos Simón pensó en la injusticia que es el cuerpo humano.

Después el médico lo felicitó alegando que a él eso no se lo hubieran podido hacer.

Las curas siguientes fueron dolorosas en extremo pues su mujer se había negado a darle algo a los enfermeros y éstos, en represalia, se apresuraban todo lo que podían, además de hacerle chistes crueles y anunciarle que pronto tendrían que quemarle la herida con nitrato de plata.

El Ministerio completo desfilaba por la Clínica y todos hablaban de Simón y él fue descubriendo que tenía opiniones sobre muchas cosas y como un patriarca herido, desde su alto lecho, relataba sus cuitas posoperatorias, discutía de política y relataba aventuras de su juventud.

Las lindas muchachas del Ministerio le traían croquetas y papas fritas.

Su mujer, su suegra y Rosalía, comenzaban a tratarlo de un modo distinto y estaban seriamente impresionadas por la visita del secretario del vicesecretario un barbudo, que fue una vez a interesarse por la salud de Simón.

Simón secretamente hacía planes para su regreso. Se imaginaba teniendo que desechar invitaciones para ir a merendar, aceptando ser llevado hasta su casa por un compañero con máquina y explicándole a más de una compañera joven que él era un hombre serio y casado, para que se tranquilizaran, pues alguna que otra traía más croquetas de la cuenta.

Dos meses después, a su regreso al Ministerio, Simón era conocido de todos, pero las cosas iban cogiendo el nivel anterior. Las visitas de los vecinos llegaron a punto cero, y en el trabajo se quedaba con el saludo en el aire, cada vez con más frecuencia y poco a poco se fue percatando que su regreso al anonimato era inminente.

El secretario del vicesecretario miraba a través de él y las lindas compañeras, contrariamente a lo que había imaginado, no lo invitaban a merendar.

Rosalía y su suegra comenzaban a faltarle el respeto de nuevo. Esto, a su edad, no era justo y empezó a languidecer y a ponerse de mal humor.

Aunque había notado que su mujer era la única que mantenía una actitud distinta respecto a él. Muy solícita, y, a veces, la sorprendía mirándolo fijamente con un interés tal en la mirada que lo inquietaba.

Simón se deprimía por día y su mujer lo observaba calladamente. El hubiera querido explicarle lo que le sucedía pero no se atrevía.

Dos veces ella lo sorprendió sollozando quietamente en el lecho y ella tranquilamente le sonrió y no dijo nada.

Y una noche, Simón estaba más deprimido que nunca cuando vió a su mujer con la jeringuilla en la mano.

—Viejo, te voy a inyectar, le dijo y le sonrió.

Simón se enterneció hasta el punto de las lágrimas cuando la mujer tomó un puñado de polvo del suelo y en él restregó la aguja, entonces volviéndose boca abajo, dejó al descubierto su glúteo izquierdo.

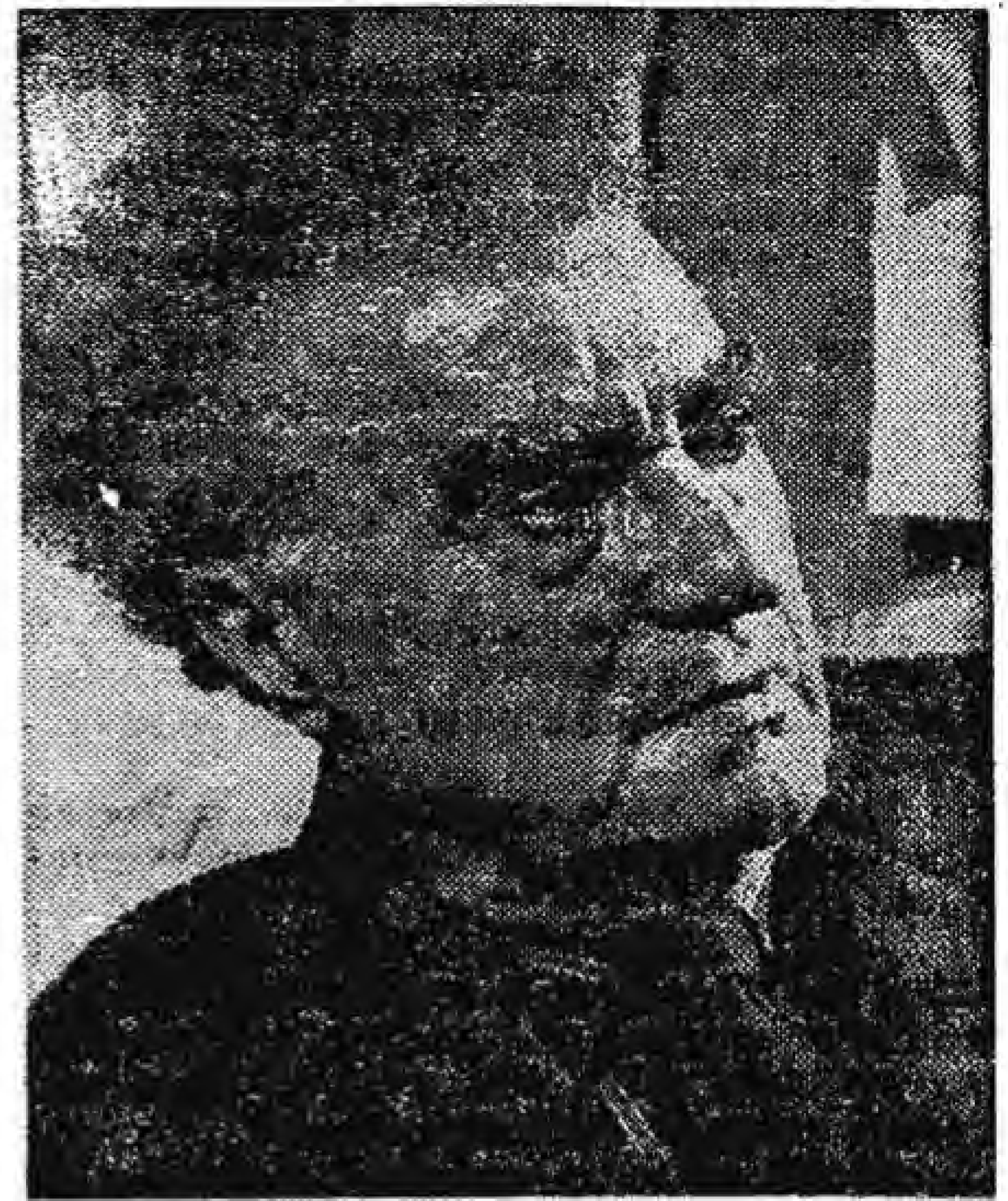
El artesano adapta sus ideas a los instrumentos existentes, el artista busca nuevos instrumentos y técnicas adecuadas para realizar sus concepciones.

•

No hay arte del futuro — sólo arte del presente.

Un artista es de su época, pero la vasta mayoría está atrasada.

Varèse



EDGAR VARESE o la música del siglo XX

por Edmundo Desnoes

Existe una relación sutil, aunque directa, entre la música y la historia. Cuando esta interdependencia se pierde nos vemos obligados a hablar de la música como si se tratara de un idioma universal. Esta ambigüedad oonfundió a Freud: "He pasado largas horas tratando de comprender a mi manera las obras de arte, esto es, tratando de explicarme el poderoso efecto que me causan. Cuando no he podido explicármelo, como en el caso de la música, me he sentido casi imposibilitado de obtener ningún placer". Aunque no existe una causalidad tan directa como la que buscaba el positivismo de Freud, la música no es un fenómeno desvinculado del ambiente.

Tomemos a Bach y Debussy para apuntar la naturaleza circunstancial de la música. En Bach podemos ver una sólida catedral barroca, una de las últimas expresiones de la unidad espiritual de Europa. Bach no duda de sí mismo, como tampoco dudó de su cultura y sus costumbres la mayoría de los europeos de la época. El contrapunto de su música tiene la vitalidad ascendente de una civilización vigorosa. En Debussy ya sentimos una Europa decadente alimentándose de sabias exóticas. El impresionismo de Debussy está lleno de dudas y vacilaciones, vacilaciones que llegan hasta el punto de aceptar influencias orientales inconcebibles durante la época de Bach.

Si la literatura y la pintura se han esforzado por establecer el parentesco entre el artista y su época, la música ha dado siempre un valor secundario al origen histórico de la obra de arte. A esto se debe, en gran parte, el aislamiento en que se encuentra uno de los responsables de la irrupción del siglo XX en la música: Edgar Varése. Si Bach es una catedral gótica, Varése es un ciclotrón, si Debussy es melancolía, Varése es risa y angustia.

Durante más de un cuarto de siglo, Varése ha luchado por "abrir de par en par las puertas del sonido a la música". Los últimos cincuenta años de nuestra historia están en sus compactas composiciones: el runruneo de los motores que cada día nos llevan al trabajo, las agudas convulsiones de la maquinaria industrial, las detonaciones incisivas de las ametralladoras, las alarmantes sirenas de los autos policíacos, las volcánicas explosiones de los proyectiles intercontinentales. Todo este mundo sonoro que envuelve al hombre contemporáneo queda transmutado por Varése en materia musical.

Varése no descubrió la riqueza del sonido en la música clásica, sino en los últimos descubrimientos de la física moderna. La *Fisiología del sonido* del físico alemán Helmholtz lo puso en contacto directo con la base del mundo sonoro. En lugar de música, Varése prefiere hablar de "sonido organizado" y "cristalización"; en lugar de "notas" de "frecuencias de sonido", el único concepto que corresponde adecuadamente a las realidades acústicas. "Existe una discrepancia entre los eventos e intereses de nuestra época y los comentarios sonoros producidos por instrumentos de concierto que llegaron a su apogeo en los siglos dieciocho y diecinueve", escribe Varése sobre la música en el cine, "y cuya textura no puede posiblemente sugerir los sonidos que esperamos encontrar alrededor de la acción o las fuentes visualmente lógicas de estos sonidos".

Escuchemos a Alejo Carpentier explicar su primer encuentro con la música de Edgar Varése: "Un día, fue puesto en contacto, inesperadamente, con su *Octandre*. Siempre recordaré la intensa satisfacción, la alegría con que escuché esa música, después de un programa demasiado recargado de fosforecencias impresionistas... Era música en movimiento desde el primer compás; música de eufonía perenne, presidida por una poderosa voluntad constructiva. Después de una exposición sonora de brumas imprecisas, el *Octandre* se alzaba con la nerviosa elegancia de una estructura de acero".

¿Quién es Edgar Varése? ¿Qué clase de música es ésa? Estas dos preguntas no son tan ingenuas como parecerían a ciertas minorías musicales. Personas familiarizadas con Picasso, Hemingway, Einstein, Le Corbusier y Mayakovsky con frecuencia denotan sorpresa ante la música de Varése. Sin embargo, Varése no es un artista desconocido. Esto es lo sorprendente: a pesar de que lleva más de cuarenta años componiendo música original, música que ha sido presentada en Nueva York, Berlín, Estocolmo y otras capitales occidentales, su nombre y su influencia parecen estar sometidos a una censura. Los directores de orquesta, críticos musicales y compositores conservadores parecen haber acordado poner a Varése en cuarentena. Prueba: aunque es un compositor de la estatura de Schonberg, Debussy o Webern, existen actualmente sólo dos grabaciones comerciales de sus obras, una francesa y otra norteamericana. En septiembre próximo la Columbia saldrá al mercado con una tercera grabación que incluirá su *Poema Electrónico* entre otras composiciones.

Inclusive las personas —más de dos millones— que escucharon el Poema Electrónico en el pabellón de la Phillips holandesa construído por Le Corbusier en la Exposición de Bruselas, consideran a Varése un excéntrico, una rareza dentro del mundo musical.

Esto no es enteramente culpa del público. Las "autoridades" han inculcado que la música sólo puede surgir de un violín, un piano o una flauta. La mayoría de las personas no se detiene a pensar en esto. Cuando *Déserts* se presentó por primera vez en París en 1954, el auditorio comenzó a chiflar y patalear antes de escuchar la música. De acuerdo con sus prejuicios eso no era música. "No objetaría a las protestas", explica Varése, "si hubiesen escuchado la música antes. ¿Cómo pueden saber si les va a gustar o no algo que todavía no han escuchado?"

Otras de las razones que explica esta barrera de silencio alzada contra la obra de Varése es que desde hace siglos la música ha sido una de las formas artísticas más reaccionarias, más sometidas a la aristocracia y a la alta burguesía. La poesía y la pintura, desde Rimbaud y Picasso hasta César Vallejo y Pollock, han expresado el espíritu de nuestra época, pero la música ha tenido menos éxito.

Como una semilla fecunda rodeada de la indiferencia de las grandes orquestas oficiales y las vacas sagradas de la musicología, la nueva música electrónica de Varése está creciendo lentamente. Existen compositores, como el francés Boulez y el alemán Stockhausen, que continúan la labor pionera de este solitario genio de nuestro siglo. La Universidad de Colombia, Nueva York, acaba de equipar un laboratorio electrónico para el desarrollo de esta nueva rama de la música

contemporánea. Es un movimiento subterráneo que cada día está ganando nuevos adeptos. Recientemente nos topamos con Varése en la calle MacDougal, el barrio bohemio de Nueva York, a unas cuadras de su casa. Llevaba en la mano una carta para echar en el buzón. Me la enseñó: Tashiro Mayuzumi era el nombre y la dirección una calle de Tokío. "Quiere venir a Nueva York para hablar de música conmigo. Acaba de ganar una beca para venir a estudiar aquí".

Me refería a la valentía de Varése unos párrafos atrás. Sin ella su música no hubiese sido posibe. Uno necesita verdadero valor para romper con los métodos y los instrumentos tradicionales de la música. La mayoría de los compositores modernos son incapaces de romper con la música del pasado y emplear nuevas estructuras e instrumentos. Ha habido innovadores en la música actual, pero en conjunto los compositores están tan muertos como el pasado que aspiran a emular. Esto ha llevado a Varése a encontrar sus mejores amigos en otras artes: "Al principio muy pocos compositores respondieron ante mi música o comprendieron mis conceptos sencillos, aunque un poco heterodoxos. Por otra parte, los pintores, escultores y poetas comprendieron inmediatamente mis intenciones. Hablabamos el mismo idioma aunque nuestros medios eran diferentes".

Varése, sin embargo, es plenamente consciente de la música del pasado. Basta escuchar su música cinco minutos para comprender esto. "Por muy original que sea un compositor, por muy diferentes que parezcan sus composiciones, sólo ha injertado un poco de sí mismo en el viejo árbol", Varése nos asegura. "No importa si al principio parece más un cacto que una rosa".

"He aquí el oro de la música pura", ha dicho de la música de Varése el compositor mexicano Carlos Chávez. "Su técnica es la esencia de su naturaleza. Varése crea música, no armoniza sonidos o melodías armoniosas. Tiene un concepto total de lo sonoro que incluye todo posible material —un fenómeno común a todos los genios musicales".

Edgar Varése nació en París el 22 de diciembre de 1885. Las dificultades y la oposición de su familia —como en el caso de tantos artistas creadores— sólo sirvieron para exacerbar su vocación. Su padre era ingeniero y quería que el muchacho lo fuera también. Hizo todo lo posible por evitar que su hijo estudiara música, inclusive mantenía el piano de la casa constantemente bajo llave. El antagonismo entre Varése y su padre llegó finalmente a una crisis en 1903 y el joven abandonó el hogar para siempre. Nunca volvió a ver a su padre —su madre había muerto en 1900— y nunca recibió su ayuda económica.

Recomendado por Massenet y Widor, recibió el *Premiere Bourse Artistique de la Ville de París*. También recibió estímulo y simpatía de Debussy y Romain Rolland. Durante su época de estudiante fue director de un coro obrero asociado a la Universidad Popular de París.

En 1907 partió hacia Berlín donde dirigió el *Symphonischer Chor*, un coro especializado en música medieval y barroca. Gracias a la influencia de Richard Strauss su primera composición musical, *Bourgogne*, fue estrenada en la capital alemana.

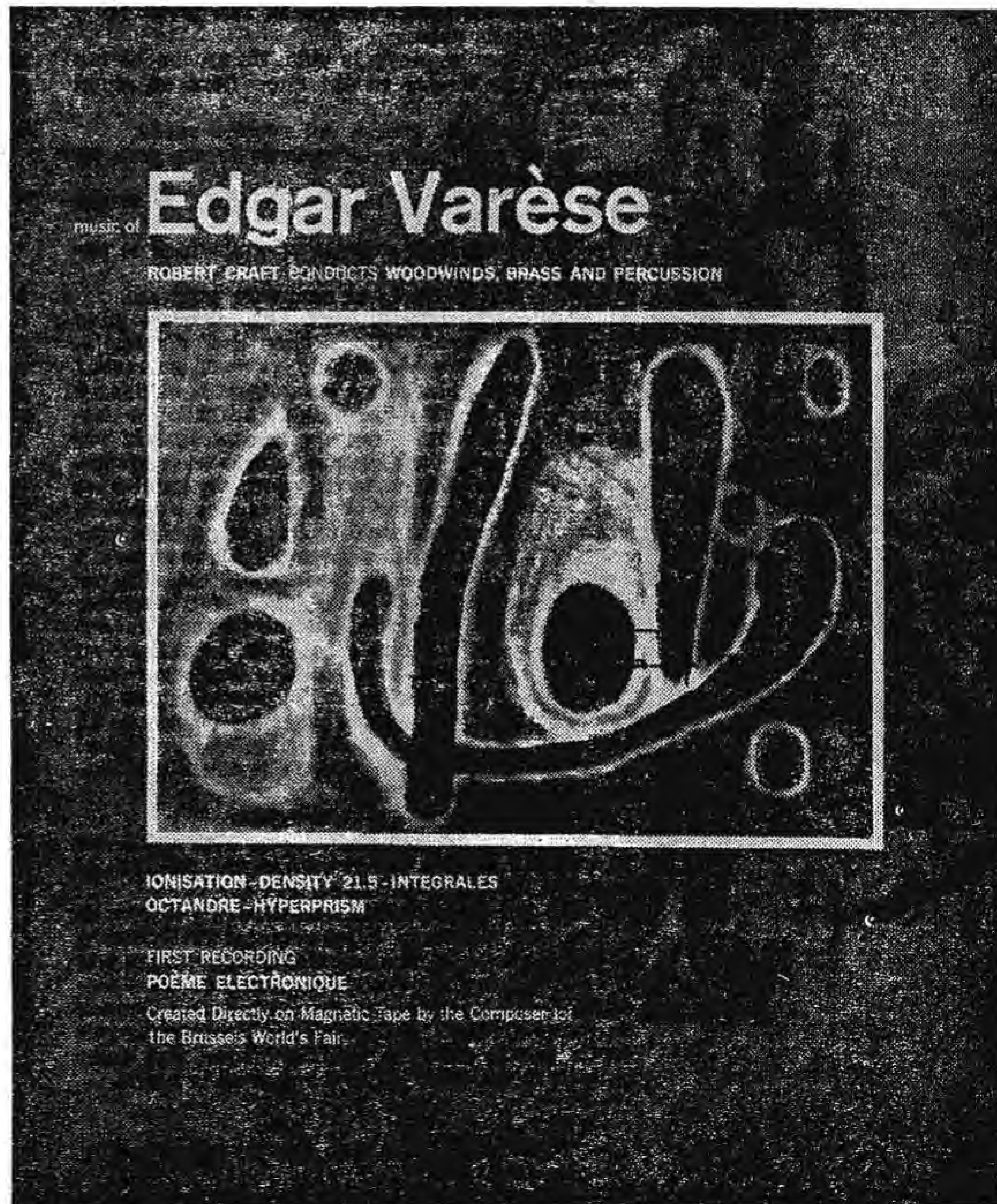
Al iniciarse la guerra Varése ingresó en el ejército francés pasando un año en trincheras antes de ser licenciado por enfermedad. En 1916 llegó a Nueva York donde ha residido permanentemente desde esa fecha, con excepción de sus frecuentes viajes a Europa.

En 1921 terminó *Amériques*, partitura musical para 142 instrumentos. Varése empleó por primera vez en esta composición una sirena como instrumento musical, para "proyectar el sonido en el espacio y crear el efecto de una parábola de sonido".

En 1933 Varése, en colaboración con el inventor electrónico León Thersmin, construyó un instrumento de doble control y gran alcance sonoro. Varése empleó este instrumento en *Ecuatorial*, composición basada en una leyenda de los indios de Guatemala incluída en el *Popol-voh*. La orquesta está compuesta de cuatro trompetas, cuatro trombones, un órgano, dos instrumentos electrónicos y varios instrumentos de percusión. En esta obra, presentada por primera vez en 1934 por la Sociedad Panamericana de Compositores (creada en 1927 para el intercambio de programas de música contemporánea con América Latina), Varése utilizó por primera vez sonidos de hasta 12,500 frecuencias, insistiendo en el uso de registros agudos con el propósito de crear tensiones extremas.

Después de 1934, la música de Varése desapareció de casi todos los programas musicales. El artista entró en un período de constante depresión nerviosa. No podía concentrarse y creía que había perdido sus energías creadoras. Creo que esto merece un análisis más detallado. El artista, aunque se encuentre totalmente solo, cuenta siempre con la existencia de un público real o potencial. La indiferencia y el aislamiento en que Varése se encontró durante estos años deben de haber inhibido su capacidad creadora. El artista es un hombre que quiere dar algo, y si no hay nadie interesado en recibir se inhibe y retrae dentro de sí mismo. Durante este período Varése inició la composición de *Espace*, una obra para instrumentos electrónicos y voces con textos en diferentes idiomas. Era una empresa internacional que requería la participación de estaciones de radio en Europa, Asia, Africa y América. El ideal de unidad de la humanidad que la obra intentaba expresar sufrió un rudo golpe al iniciarse la II Guerra Mundial y *Espace* nunca llegó a terminarse.

Varios años más tarde, Varése comenzó a componer *Déserts*, un diálogo entre instrumentos humanos (madera, metales, percusión, piano) y sonidos electrónicos organizados. Al final la última palabra la tienen los hombres. En *Déserts* cada pulgada de espacio y de tiempo está saturada de sonidos organizados —aquí no hay un minuto para rascarse la espalda o mirar en derredor. En ciertos momentos de intensidad concentrada el auditorio vibra con las bíblicas murallas de Jericó. Aquí Varése expresa la lucha entre el hombre y el terror de las máquinas. *Déserts* puede compararse en intensidad dramática con el *Guernica* de Picasso.



Todo lo que he explicado hasta aquí es importante para comprender las relaciones entre un compositor dotado y la música contemporánea. Pero hay algo más. Conocer a Varése es aproximarse a una de las raíces del genio: incapacidad total para hacer ningún compromiso con la mediocridad. Varése ha sido un creador solitario porque nunca aceptó la mediocridad. Muchos artistas abandonan su independencia para lograr aceptación social y seguridad económica. En eso precisamente pensaba Hemingway cuando escribió durante su juventud el siguiente poema satírico:

La época exigía que cantáramos
Pero nos cortó la lengua...
La época exigía que bailáramos
Pero nos embutió en pantalones de hierro.
Y al final la época recibió
La clase de mierda que exigió.

Varése nunca produjo lo que la época exigía, pero obligó a la época a reconocerse en sus creaciones. Varése ha vivido atacando todos los falsos mitos, como lo prueba este comentario mordaz sobre las pantomimas cómicas de los directores de orquesta: "Odian al público, por eso se paran con el tracero hacia el auditorio". Sobre la revolución y el arte: "Conocí a Diego Rivera en París. Era un hombre inteligente. En política era un revolucionario, pero en el arte era un conservador". Cuando visitamos a Varése en su estudio de Nueva York, no encontramos a un hombre de setenta y cinco años, sino a uno de los espíritus más jóvenes del arte contemporáneo. Nada más certero que las palabras del director de orquesta alemán Hermann Scherchen después de conocer a Varése durante el verano de 1950: "Este hombre de sesenta y cinco años de edad se alzaba de repente en el horizonte musical no como una figura crepuscular, sino como una antorcha todavía ardiendo con nuevas creaciones e ideas musicales". Diez años más tarde Varése sigue ardiendo.

UNA SOLA CERVEZA

por Frank Rivera

—¿Así que chocó contra un puente esta mañana?
—Contra la barandilla. La máquina cayó al agua y él salió despedido por el impacto y fue a caer a la orilla del río.
—¡Qué horror! Seguro que cuando vinieron a encontrarlo ya estaba muerto.
—Sí. No pudieron hacer nada.
—Es una verdadera desgracia. Tan joven...
—Veintiséis años.
—Ya tú ves lo que es la vida. Un muchacho tan bueno. ¿Su madre es ésa que llora en aquel rincón?
—Sí, la señora gruesa del vestido verde.
—Es un tono de verde bastante fuerte para un lugar como éste.
—No tendría otro mejor. Además, le sienta bien.
—Sí, la hace lucir más joven. Todavía si se pusiera una flor en...
—¡Por favor! No es el momento para eso.
—Perdón. Lo que no me explico es cómo pudo chocar de ese modo. El era buen chofer, manejaba carros desde que era un niño. ¿Estaría borracho?
—No. Salió de su casa a las siete de la mañana y chocó a los diez minutos. Había acabado de desayunar. Se levantó temprano porque quería ver la ciudad de mañana, según le dijo a su madre. Siempre se levantaba tarde, pero hoy estaba un poco extraño; no había pegado los ojos en toda la noche. La madre lo dejó ir con un poco de preocupación. Hubo un momento en que estuvo a punto de pedirle que se quedara allí, con ella, pero le pareció absurdo y no dijo nada; fue como una especie de intuición, aunque de todos modos él no le hubiera hecho caso. Ella sentía que su hijo no estaba bien: lo había oído llegar muy tarde anoche y después la luz del cuarto estuvo encendida largo rato, como hasta las cuatro de la mañana. A las seis y media se levantó y pidió el desayuno. Y a las siete y media le daban a la madre la noticia del choque.
—Todo fue muy rápido entonces.
—No dio tiempo a nada. Y ahora está ahí, a dos pasos de nosotros, convertido en un montón de carne y huesos retorcidos...
El hombre que hablaba se detuvo y el otro se quedó con la cabeza baja, como si reflexionara profundamente. A su alrededor iban y venían con frecuencia parejas jóvenes, hombres de edad madura, de ojos enrojecidos, empleados con coronas de flores diversas. En casi todas las caras se advertía hondo dolor, o, cuando menos, una fuerte dosis de asombro. Eran las diez de la noche.
—Pepe.
—¿Eh?
—¿Tú no encuentras todo esto un poco raro?
—¿Un poco raro?
—Sí, ese choque a las siete de la mañana, cuando las calles están vacías, contra la barandilla de un puente tan ancho y en un carro tan bueno?
—Chico, la verdad es que yo...
—Oye, es que no había razón para que eso pasara. El tenía buena vista y sabía manejar; el carro estaba en perfectas condiciones. A mí me parece que en el fondo de esto hay otra cosa. Yo no sé lo que será, pero seguro que es algo más que un simple choque.
—Pudiera ser.
Hubo un silencio. Los dos hombres miraron a su alrededor para presenciar la misma escena de la vez anterior, aunque con rostros diferentes. Luego el que había respondido al nombre de Pepe se volvió a su compañero y le puso un brazo por encima de los hombros.
—Tú eras buen amigo de él, ¿no?
—Sí.
—Bueno. Yo tengo un temor, pero no sé si debo decirlo.
—Conmigo puedes tener confianza.
—Dime una cosa: ¿tú lo viste ayer por la mañana?
—Cómo no. Estaba muy contento, iba por la noche a bailar con una amiga...
—Oyeme: ¿tú sabías que él estaba muy solo, ¿eh?
—Sí. Nunca había tenido una novia de verdad, creo.
—Nunca. Pues bien, ya él estaba casi obsesionado con eso. Ninguna mujer parecía haberse interesado en su persona lo suficiente como para aceptarle una cita. Aunque también era a veces la mala suerte, el destino o como quiera llamársele. Una equivocación de lugar, un malentendido, cualquier cosa bastaba para derrumbarle los planes más perfectos que hubiera trazado. Muchas veces me contó de esas malas pasadas que lo mantenían en el estado en que vivía.
—Bueno, pero ¿siempre le pasaba de ese modo?
—Por increíble que parezca, era así como te lo estoy contando.
La voz del hombre se hizo de repente monótona, extrañamente ceremoniosa.
—El hablaba mucho conmigo de su soledad. Había buscado afecto en todas partes y no lo había encontrado nunca. Además, él no era de ésos que compran amor físico a cualquier precio: lo que necesitaba era amor de verdad. Y no lo lograba nunca. Son esas cosas inexplicables que pasan ¿Te imaginas esa situación a los veintiséis años?
—Debe ser tremendo.
—Lo es. Yo lo sé por todo lo que él me decía: que sin amor no merecía la pena vivir, que estábamos hechos única y exclusivamente para amar y muchísimas cosas por el estilo. Ultimamente no hablaba de otro tema.
—Lo compadezco. Debe haber tenido una juventud terrible. A mí nunca me contó esos problemas.
—Déjame terminar. Lo importante es que al fin, anoche había conseguido una amiga que saliera con él. Hasta la mamá estaba contenta por eso. Lo veía siempre tan solo que también ella había empezado a preocuparse.
—Es lógico. ¿Y quién era la amiga?
—No sé. Era una muchacha muy bonita —según él—, que le habían presentado en la playa. Se había lanzado con todas sus fuerzas, con toda su desesperación, a cortejarla. Ella había respondido. Se habían visto dos veces y él se preparó muy bien para la cita definitiva, la de anoche. Saldrían a bailar solos a un cabaret. Tomarían algo y después, en una pieza romántica si era posible, le diría la verdad: que la necesitaba con toda su alma, que la quería. Llegó, como tú sabes, a las tres de la mañana.
—Eso indica que todo fue bien. Si había logrado lo que buscaba, mis sospechas no tienen base. ¿Nadie los vio en ninguna parte?
—Sí, vieron su máquina en una cafetería para automóviles del malecón, de ésas donde uno toma sin tener que bajarse, a una hora bastante avanzada.
—Claro, fueron a bailar y después, al regreso, tomaron algo en la cafetería antes de que él la llevara a su casa.
—¿Pero es que no te das cuenta?
—¿De qué?
El hombre fue a responder, pero se contuvo. Miró la habitación llena de coronas flotando en el falso silencio que los rodeaba y luego apagó el cigarrillo que había encendido momentos antes, en un cenicero de arena. Su frente estaba llena de pequeñas gotas de sudor. El otro lo miraba ansiosamente, esperando sus palabras. Después se oyó de nuevo la voz del hombre, lenta:
—En esa cafetería él tenía crédito. Por encargo de su padre yo fui hoy por la tarde a pagar la cuenta.
—¿Y miraste la nota de anoche? ¿Tuviste que pagar mucho?
—Sí, mucho.
Hablaba con esfuerzo, como si le arrancaran las palabras.
—¿Cuánto?
—Una sola cerveza.

libros

RETRATO DEL TIEMPO por Julio Matas (Habana, 1958).—

Digamos, para evitar malentendidos, que Julio Matas es un poeta ocasional. Aclarado este punto digamos también que un poeta de ocasión puede resultar atroz, pasable, agradable y hasta bueno. Por ejemplo, Cocteau es un dibujante ocasional, y Picasso escribe versos aceptables. La historia literaria está llena de estos ejemplos; no valdría abundar en ellos, son de sobra conocidos.

Matas es, esencialmente, un valioso *metteur-en-scene*. Su labor dentro del teatro es verdaderamente destacada, y si tenemos en cuenta su juventud (no ha llegado a la treintena) es de esperar que alcance el nivel de los grandes directores.

Con todo esto y a pesar de ello Matas escribe versos. Si bien es cierto que la actividad poética no es, como diría un filósofo, su razón vital, tampoco podría decirse de la la misma que está hecha de modo deportivo. Ocurre que cierta parte de nuestra vida necesita expresarse por vías opuestas a aquello que hacemos a diario, lo cual, aunque sea trabajo gustoso es, al mismo tiempo, rutina. Por eso Matas escribe poemas: un recurso como otro cualquiera para librarse del equilibrio inestable.

¿Qué nos parecen los de este volumen? Como todo poeta de ocasión Matas los hace siguiendo las impresiones que le aporta la curva de los días. Quiero decir que él no parte de una "concepción del mundo", de un "arrebato lírico" o de ese "ímpetu y salto" característico del poeta cuyo centro es la Poesía. Esta se hace aquí un poco a la buena de Dios, sin proposiciones capitales, sin desgarramientos ontológicos; hay un poco de juego, un poco de técnica, un tanto de agrado y una pizca de preciosismo.

RETRATO DE TIEMPO cuenta (y digo cuenta como una casa cuenta con varios pisos) con varios sonetos, los cuales reflejan la técnica y el preciosismo de que vengo hablando. Y Matas se "gradúa" en soneto porque esto es ya tradicional y porque muchos, antes que él, se pusieron la muceta de tal doctorado. No hay que aclarar, presumo, que estos sonetos es la sección más ocasional de su libro. Si sólo hubiera sonetos en el mismo no me habría tomado el trabajo de comentarlos. ¿Para qué?

Pero ocurre que Matas ha escrito otros poemas en donde, y a pesar de la ocasión, hay poesía. La encuentra precisamente cuando no la busca, porque sí, lápiz en mano... Y en este buscar está más presente la mano que el corazon; la habilidad que la emoción. Pondré algunos ejemplos: *Sus ojos hechos a mirar lo claro claros; o porque hubiste amores; árbol mi río mío cid campeador; prisas y ruidos suaves; mi señor: es muerto, pues, quién lo creyera...*

Los poemas que corresponden a estos versos y otros poemas forman la parte primera y segunda de *Retrato de Tiempo*, y llevan por título: *Algunos Retratos* e *Historias*, respectivamente. Cuando hemos terminado la lectura de ambas sólo nos quedamos con las ganas de entresacar, como acabo de hacerlo, los "tours de force", los retruécanos, las aliteraciones, las imágenes contrastadas, para preguntarnos finalmente adónde metió el poeta a la Poesía.



Por Virgilio Piñera

Sin embargo, la dejó, o ella misma se reservó, para el resto del libro. Huyendo de la retórica y enfrentándose con las furias de la vida, Matas habla un lenguaje razonable, que nos convence y nos emociona. De pronto se pone a escribir con la misma naturalidad que un niño llora y tenemos un poema como *Elegía para una Canción*, que me complazco en dar aquí:

Hay en New Hampshire un sitio: un árbol
o un camino
que nunca he visto pero siempre veo,
un manzano con brisas de domingo
y era tarde y es mayo y es verdad.

Cuando escribo la "tarde", yo pienso: su
laúd
y entre cada dos notas palpita
el sol, un pájaro dorado.

Recónstruyen, al azar, lo que he descrito.
Variación:
En New Hampshire, en un sitio
olvidado junto a un camino,
una tarde, en mayo, de domingo,
sobre un bello manzano cantaba
el sol.
Como un laúd. Y esto es verdad...
Canción: no puedes levantar la tapa del
sepulcro.

Aquí está el poeta sin esos afeites que lo mixtifican, sin esas palabras de más que lo oscurecen hasta hacerle perder su verdadero rostro. De modo sencillo se canta, se saca uno del pecho esas cosas que pesan como losa y se entra en la verdadera luz de la vida. ¿Y qué más podría pedir el poeta, tanto el elegido como el ocasional?



LA POESIA Y "REVOLUCION DE SER"

por Ambrosio Fornet

Hotel "Presidente", diez de la noche. Estamos ya en la habitación que, a primera vista, parece lo que es: la habitación de un poeta. Es decir, un retiro. O, si se quiere emplear esta fiera metáfora, una guarida.

¿Podría decirnos en qué época, dentro de qué atmósfera, escribió usted los poemas incluídos en "Poesía, Revolución del Ser?

—Bien, yo diría que esos poemas son el producto de una toma de conciencia frustrada de la realidad cubana, en un período en que todo intento poético era frustración. En la búsqueda de un lenguaje poético yo traté de expresar —ése era el objetivo de mi poesía en aquel momento—, dentro de una línea muy parecida a la de Wilfredo Lam en la pintura, lo que estaba sucediendo en la nación. Pero la realidad de ésta, en sí misma, era frustración, convulsión, desorden... Se hacía muy difícil para una superación poética e intelectual.

Quiere esto decir que reniega usted, en cierto modo, de su poesía de entonces?

—¡Yo no puedo negar esa poesía, porque sería negarme a mí mismo y negar la posibilidad de un desarrollo posterior! Creo que aquella etapa fue necesidad, no mero accidente. En aquel momento produje esa poesía porque era la única que podía producir en aquel momento.

¿Es decir que...?

—Es decir que, entonces, la actividad poética se presentaba como un absurdo para quienes, como nosotros, vivimos en Cuba casi hasta el final de la tiranía. En ese momento no había más que dos soluciones: en primer lugar, el combate militante contra el sistema político; en segundo lugar, la negación del sistema a través de la poesía. Es evidente que la primera solución era mucho más efectiva, pero la segunda fue la que nosotros comprendimos mejor, teniendo en cuenta que era lo que se ofrecía en nuestro campo. Quizás en toda esta posición negativa poética había mucha influencia de la poesía moderna que se ha presentado con características rebeldes.

¿Como por ejemplo?

—Como por ejemplo, en Rimbaud. Para un joven de 20 años que había pasado parte de su adolescencia en Europa, era normal tomar esa actitud. Yo traté de comprender la realidad nacional, dentro de un lenguaje poético y artístico. Pero estaba acostumbrado, para juzgar situaciones, a partir de hechos concretos y al tratar de incorporar a un lenguaje poético la realidad nacional, me encontré simplemente ante el caos. Faltaba un terreno firme en que pisar y sólo la pintura de Lam me parecía dar respuestas a todos los conflictos ideológicos y artísticos que yo llevaba dentro. Y no tome esto como señal de menosprecio hacia la actividad de otros artistas: es que ésa fue la solución intelectual que yo encontré.

Mi poesía tenía necesariamente que estar dentro de los movimientos poéticos actuales, que no son, por supuesto, los de la pintura, y yo personalmente tenía que combatir una gran cantidad de problemas económicos y morales. En la poesía moderna Aimé Cesaire es quien más se aproxima al esfuerzo de Lam, pero yo no tenía el derecho de hacer una caricatura de la poesía de Cesaire. De una forma u otra, con el conocimiento de la poesía moderna, he tratado, y no sé si logrado, de superar los problemas del lenguaje en la misma dirección de Wilfredo Lam. Ahora bien, para comprender esto hace falta leer, además de "Poesía, Revolución del Ser", mi libro "El Amor Original", que considero el inicio de esta investigación poética. En este último los poemas titulados "Tótems" y en "Poesía, Revolución del Ser", el titulado "Sol de Hacha", vienen a ser jalones de este proceso. En "Sol de Hacha" traté de demostrar con todo asombro la naturaleza tropical y la violencia del Sol, creador de mitos, dentro de la vida del cubano. No quiero que se entienda esto como una tendencia pequeño-burguesa hacia el paisaje; yo trataba de obtener resultados de la acción de la naturaleza sobre el hombre y del hombre sobre la naturaleza con un sentido ontológico.

Volviendo a lo anterior, decía que en Lam había encontrado usted...

—Una solución. La pintura de Lam es popular, revolucionaria y el producto de una investigación profunda y continuada, sin alteraciones, de la realidad nacional y de la realidad, si no Latinoaméricana, del Caribe.

¿Qué le parece si continúa hablándonos de su poesía?

—Pues, naturalmente, la poesía no es la pintura... y volviendo al tema, no vivíamos en el mejor de los mundos posibles. La poesía es difícil y será cada vez más difícil. La poesía obedece a un proceso dialéctico y no hay inocencia en su producción.

Cree usted que todos aquellos que lean "Poesía, Revolución del Ser", estarán en condiciones de comprenderlo?

—Me alegro de que me haga esa pregunta. Es un problema que me preocupa día y noche. Por supuesto, a mí me gustaría escribir libros que fuesen comprendidos por el mayor número de personas, ya que sería absurdo no escribir la poesía para todos. Otra posición sería aristocrática y yo no tengo las "manos de marqués" de Darío. Pero esto plantea un problema muy difícil de resolver. Hay poetas muy famosos y populares, pero cuya fama y popularidad se reduce a grupos de poetas. Esto es fácil de comprobar por el número de volúmenes de poesía que se venden en el mundo. Ahora bien, un soneto de Quevedo es tan difícil como un poema mio; en realidad, la mayoría de los grandes poetas de habla castellana son difíciles. La cuestión estriba en lograr una gran transferencia formal sin matar el contenido. Desde luego que no se escribe para quienes no saben leer: uno supone que saben, o que aprenderán, leyendo. La verdadera comunicación entre el público y el poeta se logra cuando las preocupaciones del público y del poeta son las mismas. Esto en Cuba se ha logrado, pero no ha sido llevado aún a una realidad poética. Creo que es esa la tarea que nos planteamos todos.

¿Alguna experiencia directa sobre la reacción del público?

—Muchas, y alentadoras. En realidad, extraordinarias. En una revista de gran circulación se comentó que mi libro sería "difícil" de vender. Ha resultado todo lo contrario. Lo compran personas de los más diversos sectores. Entre el personal del INRA, por ejemplo, se vendió casi inmediatamente una gran cantidad de ejemplares... Y así en otros muchos casos.

¿Podría decirnos qué poetas o filósofos prefiere o han tenido influencia en su pensamiento y en su obra?

—Preferentemente, conozco bien dos filósofos: Hegel y Heidegger. La mayor influencia filosófica que he tenido proviene de ellos y del marxismo.

¿Considera en algún sentido conciliables el pensamiento de Marx y el de Heidegger?

—Creo, con Lefebre, que para comprender el marxismo, Heidegger es un filósofo muy útil.

¿Y las semejanzas?

—El concepto de *alienación* del joven Marx tiene alguna semejanza con la anulación del Ser o, por decirlo así, con el concepto del "Ser tachado" de que habla Heidegger. Para una persona de mi formación, surgida a la vida intelectual en la época en que surgí, Heidegger tenía que ser, lógicamente, una gran atracción. Por otra parte, todos los trabajos de Heidegger sobre poesía, especialmente los que se refieren a Holderlin y Trakl, me parecían y me siguen pareciendo excelentes. Mis lecturas preferidas son las filosóficas. Durante mucho tiempo no he leído más que filosofía.

¿Cuál es, como poeta, su posición ante la Revolución?

—¿Mi posición? ¡Yo *participo*, yo *estoy* en la Revolución, participo y estoy como un obrero, como un campesino! Como ha hecho en otras esferas, la Revolución ha cambiado el sentido de la actividad poética en Cuba. Ha habido una acción del pueblo sobre la Poesía que será respondida por una acción de la Poesía en el pueblo. Es cierto que esto plantea graves problemas y angustias no pequeñas. Pero es una situación que será naturalmente superada. Lo más grave es la ausencia de un programa: no se ha definido cómo la poesía y la literatura darán su respuesta; esto ha de ser el producto de la investigación y el trabajo. Una labor se nos presenta actualmente: rectificar, modificar y crear instrumentos, tanto de divulgación como estéticos, para realizar la comunicación. La creación de esos instrumentos dentro de la ideología revolucionaria para los fines revolucionarios es lo que yo llamo "un programa". Aparte de esto, a mí no me asusta ninguna audacia política, porque no me asusta ninguna audacia poética. Ser radical es ir a las raíces, dice Hegel. E ir a las raíces es ir al hombre, dice Marx. No creo en infantilismos revolucionarios precisamente porque creo que hay que ir a las raíces: y las raíces del hombre son profundas, y cuanto más profunda sea la Revolución más cerca del hombre se hallará. Desde luego que la Revolución no puede ser más que radical, y mi radicalismo de poeta es el de la Revolución, es decir, el del hombre. Lo único que falta por decir es que por ella estamos dispuestos a luchar con todas las armas.

"LUNES" Y SUS 4 DIRECTORES DE ARTE


Jacques Brouté


Guerrero


Tony Evora


Raúl Martínez

"Lunes" ha parado de cabeza más de un lector (con las R al revés). O los ha hecho desesperar en la lectura (con los títulos simultáneos). O sentir agorafobia (con los grandes espacios en blanco). O todo eso a la vez (con cada edición). De este crimen tipográfico han sido responsables cuatro hombres. El primero fue *Jacques Brouté,* venido de Francia, antiguo emplanador de revistas surrealistas y el hombre que inventó el truco de la R como identificación de "Lunes". A él se debe no sólo el formato general, sino muchas de las cosas buenas que "Lunes" tiene todavía. A Brouté siguió *Roberto Guerrero.* Dibujante, humorista, Guerrero hizo un tránsito fugaz por el magazine, porque el periódico necesitaba más su capacidad de trabajo, su don de ubicuidad. Sin embargo, en "Lunes" nos sentimos bien con su naturaleza bondadosa, su afán de que el magazine no perdiera fuerza imaginativa. El tercer hombre fue *Tony Evora,* que trajo una portada (muy buena) una noche y se quedó seis meses en "Lunes". Su estancia fue en extremo provechosa: trajo con él profesionalismo, sabiduría, confianza técnica y una gran seguridad en el manejo de lo que se llama expresamente *tipografía* su imaginación se aplicó mucho a los títulos, al juego de letras en las portadas, al equilibrio de los elementos que Jacques Brouté había puesto en juego. Tony marcha ahora a Europa, becado por la Dirección de Cultura, a estudiar algo en lo que nosotros lo creemos un joven maestro: tipografía. "Lunes" —y creemos que sus lectores— siente esta partida. Con nosotros, ahora, está *Raúl Martínez.* Raúl es de sobra conocido como pintor: es uno de nuestros *tachistas* más talentosos. Pero ahora será conocido también como un ejemplar jefe de emplanes: ha vuelto con él la gracia móvil de Jacques Brouté, pero esta vez con un mayor sentido plástico y una gran ductilidad. "Lunes" espera muchas cosas de su trabajo. Espera, en fin, una suma de sus antecesores y a la par una renovación.

CARTAS DE LUNES

PORNOGRAFIA Y PURITANISMO

"En mi vida había leído nada más vulgar que *Todos los sábados son iguales* publicado en "Lunes" el día 29 de agosto. Soy revolucionaria y de mente bastante superada, pero eso raya en lo ordinario. Lo que me preocupa es que con esos escritos, que no llevan ningún mensaje ni revolucionario ni de ninguna clase, sólo conseguimos darles pie a nuestros enemigos".

Antonia Bálz
Carmen No. 180
Víbora.

"La semana pasada fue publicado en ese magazine el cuento *Todos los sábados son iguales.* En ese cuento su autor parece haber hecho una recopilación de todas las novelas y cuentos pornográficos que pueda haber leído en su vida. Me solidarizo con la carta que por tal motivo envió a ustedes el Sr. Guillermo Rigaut de San Rafael 765 que con temor justificado se pregunta cómo publican esas asquerosidades. La respuesta que ustedes dan al Sr. Rigaut trata de justificar lo injustificable y en su sarcasmo al contestar no se dan ustedes cuenta que si el periódico "REVOLUCION" es el órgano oficial del Gobierno, y la juventud de hoy, diferente a la de ayer, siente admiración por su Gobierno es lógico que se interese en ese diario porque así nos lo ve hacer a nosotros que somos su espejo. Y no les quepa duda que una niña que cursa cuarto o quinto grado lea "Lunes" y lo coja para hacer barquitos, como no dudaré yo de que en "Lunes" no se publicarán más cuentos que en vez de estimular el espíritu lo depriman".

Abelardo Estrada
San Lázaro No. 1218
Habana

"Es de la opinión del que suscribe, como asimismo de miembros de esta comunidad (Calle 137 y Broadway) en su mayoría simpatizantes, y algunos miembros del Movimiento, que en la edición del 29 de agosto haya aparecido un cuento de semejante vulgaridad como el escrito por Luis Agüero. Cuando nuestro país está luchando en contra de fuerzas que creen ser literariamente superiores, es de nuestra humilde opinión, que un periódico de circulación internacional como "Revolución" debe observar cierta cautela en sus publicaciones. Una cosa es tratar de imitar a la Sagan y otra la publicación pornográfica en un periódico de acceso público".

Jorge Valdés
619 W. 140 St.,
New York

Un lector nos envía un recorte de la página de "Lunes" donde apareció el célebre cuento de Luis Agüero. Con un lápiz rojo ha señalado aquellas partes que considera que aluden a "partes" demasiado peligrosas para la "moral pública". Luego ha escrito una carta en la misma página que no firma. Después de un llamado al Director ("Sr. Director, Sr. Director") nos dice:

"Seguramente que Ud. no ha leído esta excrecencia. Luis (Conte) Agüero no desdeñaría firmarlo para desprestigiar la Revolución... Si Ud. no tiene tiempo para hacerlo nombre a alguien que revise los trabajos, antes de publicarlos, y que sea un hombre moral y de familia decente. No creo que quien tenga una familia decente sea capaz de escribir algo parecido, ante el temor de que sea leído por los demás que pertenezcan a ella. Y no es esta vez la primera, he leído hasta malas palabras. Revolución es purificación ¿Estamos? Sólo falta publicar grabados alusivos. Los contrarrevolucionarios se encantarían con que continuaran publicando excrecencias como esta. Se lo iba a mandar a Fidel pero lo haré si se repite".

Un asiduo lector.

Hemos reunido un grupo de cartas que versan sobre el mismo tema, la pornografía en la literatura. Como supondrán nuestros lectores es uno de los temas más debatidos por los jueces morales. Hay varios procesos judiciales a los cuales fueron sometidos grandes escritores por la pu-

blicación de obras supuestamente pornográficas. Citamos a "Madame Bovary", de Flaubert, "El amante de Lady Chatterley", de Lawrence, "Las Flores del Mal", de Baudelaire y últimamente "Lolita" de Nabokov que desató un ruidoso porceso en la Argentina. Pero sin embargo, la historia demuestra que luego estos libros se explicaron a los alumnos del Bachillerato y lo han leído hasta los niños sin que les produjeran ningún "trauma", ni salieran dando gritos por la calle. Una de las cosas más atroces que pueden hacer los padres de familia es poner idea de pecado en los actos naturales de la vida. Y mucho más ocultar la verdad de esos actos. Pero lo que más asombra en esta reacción de nuestros lectores es la cantidad de cartas, que demuestran que la literatura no es ya en Cuba un ejercicio ocioso e indiferente para el pueblo, sino algo que pude inquietar, perturbar las conciencias. "Todos los sábados son iguales" ha servido para demostrarlo. Tan sólo por eso ya el cuento es interesante. Finalmente, "Lunes" cree que no hay temas intocables para la literatura y cree también que puede ser eficaz un cuento como el de Luis Agüero, cuando produce una reacción saludable en la mente de los lectores como parece haber sucedido esta vez.

MAS SOBRE AGUERO

"No me explico toda la alarma con el cuento de Agüero. Acabo de leer el *Quijote* —editado por la Imprenta Nacional— y he encontrado unas cuantas palabras que no puedo transcribir aquí Y no creo que nadie condene al *Quijote* por esas "asquerosidades", de Cervantes. Y mucho menos a la Imprenta Nacional, que realiza una formidable labor de cultura. Come *"Lunes"*.

Gisela Gracián
Oquendo No. 572, altos

"¿Qué dirían los que condenan cierta literatura porque no la pueden leer los niños —o las señoritas— si leyeran en el original ese libro para niños que es *Las mil y una noches?"*

Ibrahim Abad
Independencia 311
Tuinucú, L.V.

"Me ha gustado *Todos los sábados son iguales*, por su franqueza. No creo que sea lectura para niños. Pero tampoco creo que todo lo que no sea lectura propia para niños deba ser condenado. ¿Qué pasaría entonces con toda la historia de la cultura?".

Ramón Fernández Good
Manzana de Gómez No. 205

LOS DESEOS DE ROSITA

"Deseo sinceramente felicitarlo por la publicación en "Lunes" del relato de Sixto Agramonte, "Ciénaga de Zapata". Admito que me sorprendió este trabajo histórico en el Magazine.

Este y otros artículos aparecidos en "Lunes de Revolución" demuestran su independencia literaria y su liberación de esa "torre de márfil" en que algunos "intelectuales" prefieren encerrarse. Exitos mayores les desea",

Rosita Hernández Milagros
S.C. Beales No. 99,
Aprt. 3,
Lawton

"LUNES" CRUZA LOS MARES

"Desde Belgrado les digo que los "LUNES" se ponen mejor con el tiempo. ¿Será el cruzar el océano?"

Max. A. Levy.

- **"LUNES" es entonces como los buenos vinos, ¿no?**

LOS POETAS Y LA REVOLUCION

"Es posible que quien tenga que ver más con la Revolución sea la poesia. Digo esto porque Lautreamont, Rimbaud y Whitman vivieron en épocas contemporáneas al desarrollo de la Revolución burguesa (cuando todavía tenía bríos juveniles), y Maiakovski aroma con sus cantos la bandera roja —algo había que decir de Sófocles: lo dejo para quien lea esta carta—, y en España vivió y nació una generación maravillosa de poetas no sólo españoles, sino sudamericanos. . . Lo que me ha alegrado inmensamente es el reaparecer en Cuba de una gran Revolución que puede dar poetas. Un poeta no nace sino en una revolución o para una revolución. Allá donde nazca un poeta podemos estar seguros de que habrá una revolución. Me alegra la poesía de Nicolás Guillén, la de Baragaño, la prosa admirable de Alejo Carpentier. Pero algo me ha conmovido tanto como "Los Cantos de Maldoror" y "Una Estada en el Infierno" o como los mejores poemas de Vallejo, ha sido el número 61 de "LUNES", que trae unos poemas de Fernando Pazos. He

escrito a mis amigos de Bolivia (pues soy boliviano), mandando copias a mano de los poemas de Fernando Pazos para que allí también se coman "las cebollas ensangrentadas que se comen los niños". Cuando surge un poeta así quiere decir que esta América india, mulata y negra se conmoverá hasta sus más hondas raices..."

Luis Luksic,
Puente de Trinidad
a Tienda Honda.
Edificio Roma,
Caracas.

- **Pazos da grandes pasos**



CARTAS DE LUNES

SIN PONER PUNTO NI COMA

"así de sopetón le diré que en los primeros números "LUNES" nuestro querido semanario no servía para el momento histórico y revolucionario de nuestra amada Cuba usted más que nadie (si no se me dan de cegatos) debió tener malos comentarios de gente del pueblo que no entendía todo cuanto usted ágilmente divulgaba desde sus páginas yo creo que se habian subido a una nube como diría nuestro eximio cantante fernando alvarez y con un diccionario spassa en la mano habian buscado las frases más sublimes y extrañas cosa desde luego que nuestra masa popùlar no entendía no por nuestra falta claro está sino por el olvido e inconsciencia de los gobernantes pasados

yo me decía ¿dios mío un estibador podrá entender esto? ¿y un guagüero? ¿y una lavandera del barrio del pilar? ¿y un mecánico de infanta? mas todo llega en la vida dice una frase vulgar por allí y desde hace unos números LUNES ha tomado su camino quizás definitivo hacia un mejor acercamiento y funcionamiento para nuestro pueblo los números de puerto rico de los negros del sur norteamericano de cervantes sobre nuestro admirado gran poeta josé a baragaño en fin que ahora sí es comprensible y por ello veo en las guaguas y pes de parada a la gente leyéndolo ¿no es grato para usted funcionar acorde con la masa? yo creo que ese debe ser su único fin y meta sobre todo lo felicito por el último número donde a la vez que entretiene educa el cómo contemplar la pintura estrambótica de hoy en dia otra cosa que habrá que revolucionar para que un estibador y un guagüero y una lavandera entiendan

ñada más perdones mil le pido por mi "estilo literario epistolar" igual que masacote mas le digo que mi hobby es ser diferente y crear lo original."

Cary Murdoch.

- **No hay nada que perdonar, señorita Cary Murdoch.**

¿POR QUE SE PARO "LA MARCHA"?

Tengo un singular aprecio por el número dedicado a PABLO DE LA TORRIENTE. Lo considero una reliquia histórica. Mucho tiempo estuve deseando leer de Pablo y sobre Pablo algo más que aquella selección de trabajos publicados en un tomo por la Dirección de Cultura, hace muchísimos años. Los prejuicios absurdos que impedian la libertad de la cultura no permitian que el pensamiento revolucionario de Torriente entrara en todos los hogares que quisieran recibirlo. ¿Cuándo se editarán las obras completas de PABLO DE LA TORRIENTE?

Antes de finalizar algo no de LUNES, sino de "Revolución", el periódico. Se estuvo publicando en la página dos una sección a una columna, "Marcha Cultural", creo que se titulaba, por SARUSKI, que era como una brújula para los lectores. ¿Por qué suspendieron su publicación?

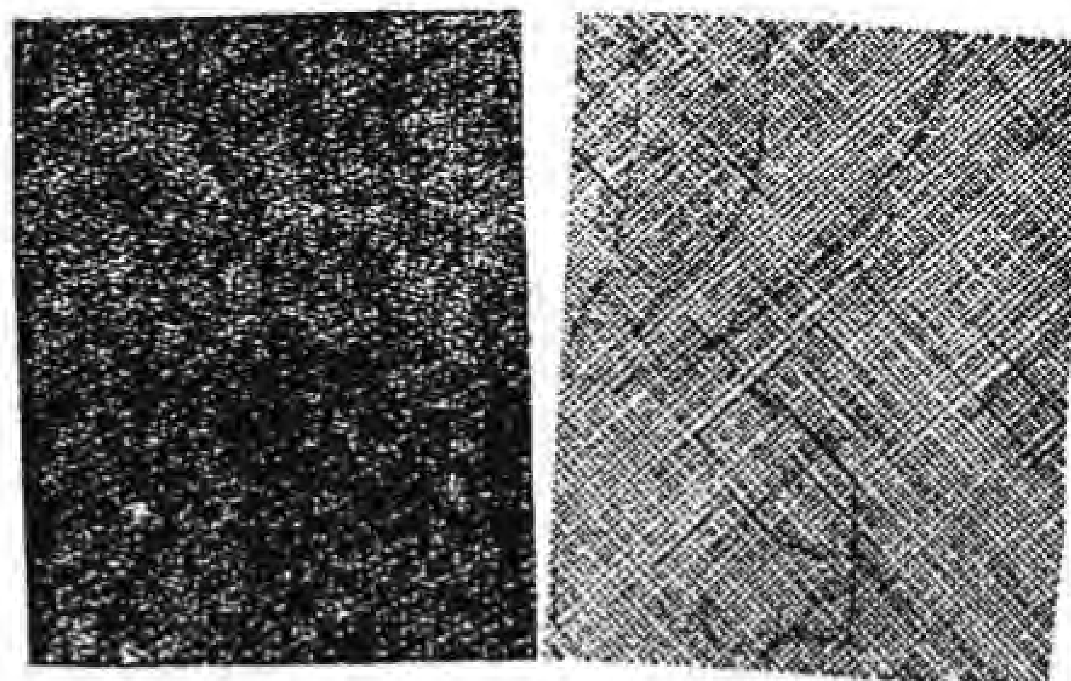
Orlando Concepción Pérez.

LA CULPA NO LA TIENE AURORA

"Considerando que es una innegable profanación a la memoria de Federico Garcia Lorca la representación de "Yerma", en la España que Franco mantiene esclava, no puedo menos que aplaudir el grito viril y acusatorio de César López contenido en el escrito publicado por LUNES DE REVOLUCION este lunes.

"Objeto, sin embargo, lo siguiente al Sr. López: si la critica italiana ha encontrado que "Yerma" resulta "troppo folklorica", ¿por qué necesariamente culpar a Aurora Bautista? Recuerde el Sr. López que aun cuando la actriz Bautista encuadrase en la descripción impropia apuntada por él, el elenco teatral obedece las órdenes del director y, consecuentemente, es injusto e improcedente arremeter en tan despiadada forma contra una determinada figura del elenco."

Horacio Abraído,
Aguiar 411,
Ciudad.



TEORIA DE LA EVOLUCION

por guerrero

R

